Princeton University Library
32101 055305997

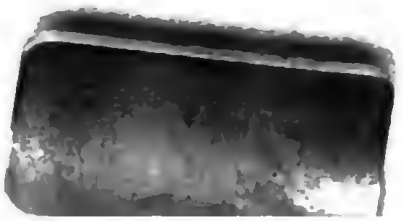
34261
.309
v.2

Library of
Princeton University.

Germanic
Seminary.

Presented by
The Class of 1891.

FRIEDRICH LESSING



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Dramaturgisches

Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf

die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Zweiter Halber-Jahrgang,

enthaltend die Monate

Januar, Februar, März, April, May, Junius

1816.

Berlin.

In der Expedition des dramaturgischen Wochenblatts,

Poststraße No. 27.

Digitized by Google

Digitized by Google

Dramaturgisches

Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf

die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Zweiter Halber-Jahrgang,

enthaltend die Monate

Januar, Februar, März, April, May, Junius

1816.

---

lin.

maturgischen Wochenblatts,

ße 27.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt.

Nr. 1. Aus Müllners noch ungedrucktem Theaterwörterbuche: Kostüm. — Am 11. Dec. Götz von Berlichingen, Fortsetzung. — Am 19. Decemb. Die Kreuzfahrer v. Kotzebue. — Theaternachricht aus Breslau. — An Demoiſ. Karol. Willmann, Sängerin in Breslau. —

Nr. 2. Ueber dramatische Musik, Fortsetzung. Von den dramatischen Dichtungsarten in Bezug auf Musik. — Ueber die nöthige Vorbereitung zum Schauspielerstande. (Fortsetzung.) — 20. Decemb. Röschen, genannt Aescherling. — 25. December. Jungfrau von Orleans. — 26. Dec. Fidelio. — Andeutung.

Nr. 3. Ueber dramat. Musik. Fortsetzung. Die Oper. — Am 25. Decemb. Jungfrau von Orleans. (Beschluß.) — Einige Bemerkungen eines Nichtgelehrten über die in Nr. 94. befindliche Beurtheilung des Trauerspiels: Die Macht der Verhältnisse. —

Nr. 4. Einige Gegenbemerkungen zu den Bemerkungen eines Ungelehrten im vorigen Stücke. — Am 26. Decemb. Die Uniform des Feldmarschall Wellington, von Kotzebue. — Wie man lieben muß, vom Freih. von Miltitz. — 24. Decemb. Die Zerstreuten, Posse von Kotzebue. — Am 1. Januar 1816. Kortez. — Den 8. Januar. Die Vestalin von Spontini. — 4. Jan. Silvana, Oper v. K. M. v. Weber. — Uebersicht der im Monat Decemb. gegebenen Stücke. —

Nr. 5. Ueber dramatische Musik. Fortsetzung. — Am 11. Jan. Emilia Galotti. — 12. Jan. Der Vielwisser, von Kotzebue. — Ueber die nöthige Vorbereitung zum Schauspielerstande. Fortsetzung. — Aus Müllners Theaterwörterbuch: Achtung.

Nr. 6. Ueber dramatische Musik. Fortsetzung. — Am 18. Jan. Zur Feier des Krönungs- und Friedensfestes im Opernhause; Rede v. K. Levezow, gesprochen von Hrn. Beschort. — Hierauf die Zauberflöte. — Andeutung über das vaterländische Schauspiel. — Aus Müllners Theater-Wörterbuch: Narr. —

Nr. 7. Ueber Dekorationen der Bühne überhaupt und über die neuen Dekorationen zur Oper die Zauberflöte auf dem Königl. Operntheater insbesondere. — 29. Jan. König Lear. — Am 3. Februar. Die Schweizerfamilie. — 9. Febr. Karlo Fioras. — Am 10. Febr. Die Radikalkur. — Karl der Zweite oder die Flucht nach Frankreich. — Aus Müllners Theaterwörterbuch: Bos. — Theaterlitteratur: Taschenbuch für Schauspieler und Schauspiel-Freunde aufs Jahr 1816. von Lembert und Carl. —

Nr. 8. Ueber Dekorationen der Bühne überhaupt u. s. w. Fortsetzung. — Ueber dramatische Musik. Fortsetzung. — 7. Febr. Othello. — 8. und 12ten Febr. Alexis. —

Nr. 9. Ueber Dekorationen der Bühne überhaupt, u. s. w. Beschluß. — 29. Febr. Die Jungfrau von Orleans. — Sperlings Theaterpredigt v. Schütz. —

Nr. 10. Ueber dramatische Musik. Fortsetzung. — Am 20. Febr. Beschämte Eifersucht. — Pas de deux. — Der Gartenschlüssel. — 26. Nathan der Weise. — 28. Kamilla von Pär. —

Nr. 11. Am 29. Febr. Der Wahn, oder der neun und zwanzigste Februar, von Müllner. — Am 3. März. Iphigenia auf Tauris, Oper von Gluck. — Andeutung. —

Nr. 12. Der Wahn. Beschluß. — Das Landhaus an der Heerstraße, von Kotzebue. — 8. März. Der Schutzgeist, von Kotzebue. — 17. Dec. La selva incantata e giérusalemme liberata. —

Nr. 13. Ueber dramatische Musik. Fortsetzung. Das Melodrama. — 13. März. Das unterbrochne Opfer-

(RECAP)
787413
Digitized by Google

fest. — 16. März. Der Verführer, oder die klugen Frauen. — Einige Worte über die letzte Aufführung des Kaufmanns von Venedig. —

Nr. 14. 6. März. Don Juan. — 21. März. Die Schuld, von Müllner. — 22. März. Der Edelknabe. — 23. März. Minna von Barnhelm. — 25. März. Der Eifersüchtige oder keiner hat Recht. — 28. März. Pygmalion und das Ballet: Telemach auf Kalypsos Insel. —

Nr. 15. 15. März. Joseph in Egypten. — 21. März. Die Schuld. Beschluß. — Am 1. April. Die Vestalin. — Im Schauspielhause, der erste April. 4ten April: Clavigo. —

Nr. 16. Erinnerung an Shakespeares Todes-Tag. — Klavigo. Beschluß. — Am 7. April. Benjowsky. — 11. April. Die Schuld. — Uebersicht der im Monat Februar gegebenen Schauspiele.

Nr. 17. Ueber dramatische Musik. Fortsetzung. — Am 3. April. Vormittag und den 17ten zur selben Zeit wiederholt im Opernhause: Vorstellungen zum Besten des vaterländischen Vereins. — Am 19. April. Die Jäger. — Prolog zum Hamlet, von Fr. Horn. — 29. April. Jungfrau von Orleans. — Engagements-Gesuch. —

Nr. 18. Aus Müllners ungedrucktem Theaterwörterbuch: Handlung (im Trauerspiel.) — Korrespondenz-Nachrichten aus H. — Ueber die Vorstellungen zum Besten des vaterländischen Vereins. (Beschluß.) — Ueber die Jäger. (Beschluß.) — Uebersicht der im Monate Februar gegebenen Stücke. — Bitte. — Sollte mans glauben! — Berichtigung. —

Nr. 19. Aus Müllners ungedrucktem Theaterwörterbuch: Abbitte. — Zwei Worte über Hamlet am 23. April. — 29. April. Der Lügner nach Goldoni. — Prolog von Hrn. Prof. Giesebrecht am Sterbe-Tage Schillers. — Ueber dramatische Musik. Fortsetzung. — Uebersicht der im Monat März gegebenen Schauspiele. —

Nr. 20. Über das Drama: Der Wahn, in Bezug auf den Aufsatz in Nr. 11. von A. Müllner. — 25. April. Nathan der Weise. — 27. Phädra. — 6. May. Iphigenia auf Tauris. — 7. May. Die Zauberflöte. — 11. May. Klementine. —

Nr. 21. Erinnerung an Calderon. — 12. May. Graf Essex, von Dyk. — 13. May. Die Vertrauten, von Müllner. — 14. May. Die Schuld, von Müllner. —

Nr. 22. Epilog zum Trauerspiel: Essex, von Göthe. — 11. May. Zum Erstenmale: Das Findelkind, von Friedr. Aloys Grafen v. Brühl. — Am 16. May. Sulmalie, von Herklots und Weber. — Organe des Gehirns, von Kotzebue. — 22. März. Abbé de l'Epée. — Denktage auf der Bühne. — Theateranekdoten. —

Nr. 23. Fragment aus dem ungedruckten Schauspiele: Pflicht um Pflicht, von P. A. Wolff. — 15. May. Oedip auf Kolonos, Oper von Sarchini. — 24. May. Romeo und Julia, Trauerspiel v. Shakespeare. — Uebersicht der im Monat April gegebenen Stücke. —

Nr. 24. Vorwort und Proben einer Uebersetzung aus Calderons: Der Liebhaber als Gespenst. — Romeo u. Julia, v. Shakespeare. Beschluß. — 29. May. Maske für Maske. — 30. May. Torquato Tasso. — 31. May. Johanna von Montfaukon. —

Nr. 25. Proben aus Calderon. (Beschluß.) — 1. Januar. Ariodan, heroische Oper in 3 Aufzügen — und die olympischen Spiele, Ballet. — Ein Wort über das Lustspiel: Der Verführer, oder die klugen Frauen, vom Verfasser. —

Nr. 26. Der Herausgeber an das Publikum über die Fortsetzung des dramaturgischen Wochenblatts. — Ueber dramatische Musik. Beschluß. Opera buffa. — 4. Jun. Das Geständniß. — Aus Müllners ungedrucktem Theaterwörterbuch: Vorleser. — Uebersicht der im Monat May auf dem Königl. Theatern gegebenen Schauspiele. —

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 6. Januar 1816.

Nr. 1.

Aus Müllner's noch ungedrucktem Theater-Wörterbuch.

Kostüm.

Da das Wort französisch ist, so wird mir es niemand für undeutsch auslegen, daß ich, ehe und bevor ich dasselbe in mein Wörterbuch aufnahm, das Dictionnaire portatif par Monsieur Gattel (à Lyon 1797.), welches seit dem 18ten Oktober 1813. in meiner geheimen Bibliothek von alten Kalendern und konfiscirten Büchern stand, hervorholte, um es darin nachzuschlagen. Da ich jedoch nicht nur ein Deutscher, sondern noch obendrein einer von den wenigen bin, die gerade am 18ten Oktober geboren sind; so schäme ich mich ein wenig, daß ich französisch verstehe, und setze daher Herrn Gattels (vermuthlich von der Akademie entlehnte) Erklärung in der Uebersetzung her:

„Kostüm ist der Gebrauch der verschiedenen Zeiten und Orte, nach welchem die Dichter und vor allen die Maler sich bequemen müssen."

Diese Definition hat eine verborgne Aehnlichkeit mit der Beschreibung, welche Calderon im standhaften Prinzen von der Wiege giebt, die man nur umkehren darf, wenn man sich einen Begriff vom Sarge machen will. Ich weiß meinen Lesern nicht deutlicher zu sagen, was eigentlich das Theater-Kostüm ist, als wenn ich obige Erklärung des Franzosen umwende und sage: Es ist der Gebrauch der verschiedenen Zeiten und Orte, welcher nach den Schauspielern und vor allen nach den Schauspielerinnen sich bequemen muß.

Der erste und hauptsächlichste Beweis für die praktische Richtigkeit dieser Erklärung liegt in dem Umstande, daß selbst der Sprachgebrauch der Kunstlehrer, nach welchem das Wort Kostüm alle konventionellen Gebräuche gewisser Zeiten und Orte bezeichnet, sich verengt, und gleichsam zusammengestrichen wird, sobald ein Schauspieler Gebrauch von den Worten macht: denn man kann allezeit tausend gegen eins verwetten, daß er darunter bloß die Bekleidung und Ausstaffirung seiner Person versteht, und keine Ahndung davon hat, daß es eine Verletzung des Kostüms ist, wenn der Türke in der Marionetten-Komödie den Hanswurst mit abgenommenen Turban begrüßt. Noch enger wird die Bedeutung des Wortes in dem Munde einer Schauspielerin, wenn eine solche von einer Rolle verächtlich spricht: „Sie spielt nicht im Kostüm;" so muß man keineswegs glauben, daß die Rede von einer Rolle sey, welche ohne alle Bekleidung gespielt werden müsse. Hier ist unter Kostüm bloß eine solche Bekleidung und Ausstaffirung zu verstehen, welche der Spielerin neue Reize leiht, oder die alten erhöht, oder doch zum wenigsten die Augen der Herren Zuschauer durch ihre Fremdartigkeit besticht. Daher denn in der That nichts in der Welt mehr Unwissenheit verrathen kann, als jenes Urtheil der Theater-Justiz zu Z., welches eine Aktrice, die sich ausdrücklich zu Kostüms-Rollen verpflichtet hatte, für schuldig hielt, eine Hexe im Macbeth zu übernehmen. Wenn nun solchergestalt die Kleidermode des englischen Hofes zur Zeit der Königin Elisabeth der Schauspielerin nicht gefällt; so hat sie vermöge der Beschränkung des Begriffs die unbeschränkte Freiheit, die Königin von England im Kleide der Phädra oder Merope zu spielen.

So klar und richtig aber das alles ist; so erkennen es doch die Pedanten und Antiquitätens

Digitized by Google

Krämer nicht an, theilen das Theater-Kostüm in korrektes und inkorrektes ein, und wollen das letzte ganz und gar von der Bühne verbannt wissen, ohne sich im geringsten darum zu bekümmern, wer das korrekte machen und bezahlen, und wie es die Schauspielerin anfangen soll, einer korrekten Tracht uralter Zeiten und Völker gemäß sich zu tragen und zu bewegen.

Da ich nun die Schauspielerinnen liebe und die Pedanten fürchte, so möchte ich gern zwischen meiner Liebe und meiner Furcht als Vermittler auftreten. Ich gestehe daher den Pedanten zu, daß das Theater-Kostüm korrekt seyn muß. Gleichwie aber das Theater seine eigne Theater-Malerei, die bei Tage scheußlich aussieht, und seine eigne Theater-Beleuchtung hat, die, wie das Geisteslicht der Pythia, von unten kommt; also statuire ich auch für das Theater-Kostüm eine eigne Theater-Korrektheit, und werde mich bestreben, deutlich zu machen, was darunter zu verstehen ist.

Ich will es mir, den Schauspielerinnen zu gefallen, gefallen lassen, daß der Begriff des Kostüms auf die Tracht beschränkt werde; aber man muß mir dagegen erlauben, den Begriff noch weiter zu beschränken, indem ich behaupte, Tracht sey nur in so ferne Kostüm, als die Kunst sich ihrer bedient, um Orte und Zeiten dadurch zu charakterisiren. Hat sie damit andere Zwecke im Auge, z. B. Verschleierung der Nuditäten, Augenlust am Gewandfall, Bezeichnung des Charakters, Standes, Alters einer Person u. s. f.; so muß ich bitten, daß Tracht den Namen Tracht behalte, und nicht mit dem Kostüm vermengt werde, mag sie auch von den Namen: Kleidung, Drapirung, Maske, Ordenskleid, Uniform, Modetracht u. s. f. den einen oder den andern sich zueignen. Es kommt mir immer vor, als wüßten die Leute nicht recht, was sie sagen, wenn ich in Bezug auf Wallensteins Lager von den vielerlei Kostümen reden höre. Ich mag in diesem Gedicht nur Ein Kostüm, das des dreißigjährigen Krieges, und kann es hier durchaus nicht vertragen, wenn der Bauer von Anno 1500 der Dragoner von Anno 1750 und die Marketenderin von Anno 1805 ist. Ja, es würde mir alsdann viel lieber seyn, wenn sie alle zusammen in dem Kostüm von 1814 erschienen, wie die Krieger in Epimenides Erwachen. Dieses Eine Kostüm ist inzwischen ein Zeit-Kostüm, was ich von dem Begriff eines Orts-Kostüm zu unterscheiden bitte. Dieses kann, in einem Stück, wo die Personen aus verschiedenen Ländern zusammen kommen, sehr mannigfaltig seyn, und dennoch in jenem zur Einheit werden. Beiderlei Kostüme nun nenne ich historisch und geographisch korrect, wenn sie so dargestellt sind, wie sie an einem gewissen Orte zu einer gewissen Zeit wirklich vorhanden waren, oder noch vorhanden sind.

Diese Korrektheit liebe ich außerordentlich in den Kupferstichen der Reise- und Länder-Beschreiber, in den Gallerien hochfürstlicher Ahnenbilder, in den Wachsfiguren-Kabinetten und an verschiedenen andern Orten mehr; aber auf dem Theater entbehre ich sie bisweilen recht gern, ja bisweilen mag ich sie nicht anders als ungern daselbst erblicken. Ersteres ist so ziemlich der Fall in allen Trauerspielen aus den Zeiten der Reifröcke, und aus denen, wo die Feldherren noch Alongen-Perrücken trugen; letzteres unter andern im Posthaus zu Treuenbrietzen von Kotzebue. Obschon die Handlung dieses kleinen Stückes offenbar im siebenjährigen Kriege spielt; so wollen mir doch die beiden Damen in der damaligen Modetracht nicht gefallen, und ich wette, daß es den jungen Damen in den Logen eben so geht mit den beiden Officieren, wenn dieselben nach der Probe aus der Zeit der Prager Schlacht gekleidet sind. Würde hingegen Bürgers Lenore, welche auch nach der Prager Schlacht spielt, auf die Bühne gebracht, so würde mich eine Lenore nach der neuesten Mode gewaltig verstimmen, und ein Wilhelm als preußischer Freiwilliger von 1813 sofort aus dem Theater treiben. Worin mag nun wohl der Grund dieser Verschiedenheiten liegen?

Ich glaube, er liegt in dem Umstande, daß auf der Bühne jeder sichtbare Widerspruch zwischen der Handlung und den äußeren Merkmalen ihrer Zeit oder ihres Ortes etwas ungemein Störendes hat. Reifröcke und Alongen-Perrücken auf der Bühne wecken in uns meist komische Erinnerungen auf, und können daher mit einer tragischen Handlung leicht in Widerspruch gerathen. Die Scenen im Posthause zu Treuenbrietzen gehören in Stoff und Form der heutigen Modewelt an, wo die Trachten aus dem siebenjährigen Kriege keine Eroberungen mehr machen. Und die schauerlichen Dinge, welche Lenoren begegnen, sind, gegen die neumodischen romantisch-mystischen Gespensterdichtungen gehalten, so grober kolossaler Natur, daß sie nur in einer gewissen Zeitferne sich gut ausnehmen, ähnlich den Hexen im Macbeth, die nach dem Zweck dem

Dichters auf uns wirken, weil er uns nicht den Glauben daran, sondern blos die Voraussetzung zumuthet, daß zu Macbeths Zeit daran geglaubt wurde. Man setze diese Hexen in die Zeit der Schlacht von la belle Alliance, so ist ihr ganzer poetischer Zauber vernichtet: und man mache endlich gar den Widerspruch von Handlung und Zeit sichtbar, indem man dem Macbeth die neueste englische oder preußische Generals-Uniform anzieht; so muß nothwendig die Tragödie im Element der parodirenden Posse untergehen.

Von diesem Standpunkt aus läßt sich der Satz anfechten: daß das Theater-Kostüm überall historisch und geographisch korrekt seyn müsse, wo der Autor Ort und Zeit der Handlung bestimmt hat. Mancherlei Rücksichten können den Dichter veranlassen, die Handlung an einen Ort und in eine Zeit zu verlegen, der sie weder historisch noch poetisch angehört. Hier ist der Fall möglich, daß die Handlung auf der einen, und Ort und Zeit auf der andern Seite in einem gewissen Widerspruch stehen. Diesen kann der Dichter für die Phantasie des Lesers decken, indem er dem Ort und der Zeit Eigenschaften andichtet, welche mit der Handlung poetisch harmoniren. Dann ist nicht sowohl der Ort, als sein Name, nicht so wohl die Zeit, als ihre Jahrzahl mit der Handlung im Widerstreit, woran allenfalls der Historiker und Geograph, aber nicht leicht der Geschmack und der Kunstsinn Anstoß nehmen werden. Geschieht aber in einem solchen Falle die Darstellung im getreuen Kostüm des Orts und der Zeit, die der Dichter genannt hat: so geräth, wenn dieses Kostüm Ort und Zeit scharf und sprechend bezeichnet, die Erscheinung auf der Bühne mit dem Gedanken des Dichters in einen sichtbaren Widerstreit; die Gestalten der Schauspieler mahlen dem Auge des Zuschauers gerade das, was ihm der Dichter entrücken wollte, und indem die Künstler ihre Trachtenkunde beurkunden, tragen sie ihre Unbekanntschaft mit dem Sinne der Dichtung zur Schau. Daß dies ein Fehler sey, leuchtet ein; aber wie soll er vermieden werden? Ich weiß darüber keine bessere Regel zu geben, als die: Man wähle das Kostüm so, wie man thun müßte, wenn der Dichter Ort und Zeit nicht genannt hätte. Man gebe die geographisch-historische (kürzer, die prosaische) Korrektheit für die poetische preiß, und trachte nach einer malerischen Zusammenstimmung des Kostüms mit der plastischen Gestaltenwelt, welche die Dichtung in der Phantasie des Lesers rege macht.

Die Handlung eines Drama kann ferner mit dem Ort und der Zeit, in welche der Dichter sie versetzte, in Uebereinstimmung, dennoch aber mit den äußeren Merkmahlen der letzteren, und besonders mit der Tracht derselben, im Widerstreit stehen. Bleiben wir bei dem obigen Beispiele von der Alongen-Perrücke. Ein Jahrhundert, in welchem junge Fürsten in diesem Hauptschmuck zu Felde zogen, kann Sitten, Gebräuche, Staatszustände und Charaktere aufzuweisen haben, die es vortrefflich zum Schauplatz einer Heldentragödie eignen; aber die Feldherrentracht dieses Jahrhunderts, die ungeheure Haarwolke, der kleine Tressenhut darauf, daß mit Knöpfen und Knopflöchern bis an die äußerste Spitze des Rockschooßes verzierte Bratenkleid über dem blechernen Brustharnisch, die Beinschienenförmigen Kamaschen und die hohen, bunten Absätze — so gut das alles, auf der damaligen Bühne zur Tragödie mag gepaßt haben — es paßt dazu auf der heutigen nicht mehr, weil sie in einer andern Zeit aufgeschlagen ist, wo diese Tracht, im Felde gebraucht, selbst dem Feinde gegenüber eine ganze Armee zum Lachen reizen würde. Lachen wir doch schon über die Gestalt eines Kriegers mit Puderlocken und steifem Zopf, und wie lange ist es wohl her, daß noch bei allen deutschen Heeren die Musterinspektoren den Maaßstab für diese Haarzierden in der Tasche trugen? Ich gebe zu, daß die Uebereinstimmung der Trachten im Stück den widersinnigen Effekt mindern, und die Gewöhnung des Auges ihn endlich ganz entfernen kann; aber bedenklich bleibt es immer, auf diesen unsichern Erfolg hin das Heil der Dichtung an das Prinzip der Korrektheit des Kostümes zu wagen; und ich würde hier wiederum zu einer poetisch-korrekten Abweichung rathen. Aber wohin soll abgewichen werden? Rückwärts, vorwärts oder zur Seite? Das erste dünkt mich in den meisten Fällen das rathsamste. Die Angabe der Gründe würde mich hier zu weit führen.

Weiter ist zu erwägen, daß das prosaisch-korrekte Kostüm selbst in dem Falle, wo es mit der Dichtung verträglich ist, in Kollision kommen kann mit einem wissenschaftlich inkorrekten, welches die bildenden Künste, Malerei und Skulptur, dem Kunstsinne werth gemacht haben. Mahler und Bildhauer, für welche die Tracht noch weit wichtiger ist, als für die Schauspieler, weil sie nur durch Gestalt, nicht zugleich durch Bewegung und Rede wirken können; haben es von jeher sich erlaubt, historische Personen in ideale

Digitized by Google

Trachten zu kleiden, oder wenigstens die wissenschaftlich korrekte Tracht nach den stillen Gesetzen des Kunstgeschmackes zu verändern. Hat nun für gewisse Orte und Zeiten die Vorstellung eines solchen verschönerten Kunstkostüms in den Zuschauern sich festgesetzt, so möchte ich der Bühne nicht rathen, um der wissenschaftlichen Korrektheit willen davon abzuweichen, da die schönen Künste unter sich in einem engeren Bunde stehen, als mit den Wissenschaften, und da es die Kunst überhaupt mit dem Wahren nur in soferne zu thun hat, als ohne dasselbe das Schöne und Erhabne nicht bestehen kann.

Nach allen diesen Betrachtungen fordere ich von der Bühne eine kunstgemäße Uebereinstimmung der Trachten mit dem Geiste der darzustellenden Dichtung, und diese nenne ich Theater-Korrektheit des Kostüms.

Diese Korrektheit glaube ich den Bühnen besonders dadurch zu empfehlen, daß ich auf ihre Wohlfeilheit in Vergleichung mit der wissenschaftlichen Korrektheit aufmerksam mache. Die wirkliche Trachtenmode aller Zeiten und Völker ist ein ewiger Wechsel von Verschiedenheiten, welche kaum in einem menschlichen Gedächtniß, geschweige dann in einer Theater-Garderobe Platz haben. Ihre ungemessene Anzahl schmilzt in eben dem Maaße zusammen, als die Kunst sich lediglich mit demjenigen befaßt, was an ihnen schön oder charakteristisch oder beides zugleich ist. Da die Zeit für die Phantasie eben so gut, wie der Raum für das Auge, ihre Perspektive hat, welche die Gegenstände näher an einander rückt, und Einzelnheiten zu einem Ganzen einiget; so kann Ein und dasselbe Kostüm auf der Bühne nicht selten für die Charakterisirung mehrerer Jahrhunderte taugen, welches freilich gar sehr cum grano salis zu verstehen und anzuwenden ist.

Die Bühnen würden mich nemlich ganz falsch verstehen, wenn sie die poetische und die wissenschaftliche Korrektheit als zwei ewig unvereinbarliche Gegensätze betrachten wollten. Es giebt im Gegentheil Fälle, wo nur die wissenschaftliche Korrektheit die wahre poetische ist, wovon ich bereits oben ein Beispiel genannt habe: „Wallensteins Lager." Ueberall, wo im dramatischen Werke sich offenbart, daß Treue in Zeichnung der Zeit oder des Ortes unter die Kunstzwecke des Dichters gehörte, da wird es selten zu rechtfertigen seyn, daß man von dem wissenschaftlich-korrekten Kostüm abweiche. Ja, auch da, wo es für die freie Phantasie mehrere, zur Handlung poetisch passende Kostüm giebt, unter denen sich auch das wissenschaftlich-korrekte befindet, wird dem letzteren der Vorzug einzuräumen seyn, weil es mit den Kunstfremden auch zugleich die Wissenschäftler befriediget.

Daß übrigens alles Zusammentreffen und alles Abweichen von dem wissenschaftlich-korrekten Kostüm nach dem Gesetz der Einheit erfolgen müsse, habe ich bereits oben berührt, wo vom Kostüm des dreißigjährigen Krieges die Rede war. Nichts ist fehlerhafter, als wenn einzelne Schauspieler ihr werthes Selbst in der Darstellung des Stückes isoliren, und dieser Fehler wird häufig auch in der Wahl des Kostüms begangen. Wenn Maria Stuart en pain de sucre geschnürt neben einer Elisabeth in kurzer Taille mit reich besetztem Brustgürtel erscheint; so hat jene die Historiker, diese die Kostümsidealisten auf ihrer Seite; ich aber tadle beide bloß darum, weil sie nicht einig unter einander sind, und empfehle den Direktionen, diese Uneinigkeit im Costume nicht de coutume werden zu lassen.

Am 11ten December: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand, Schauspiel in 5 Aufzügen von Göthe, (nach dessen neuer Bearbeitung.)

(Fortsetzung.)

Franz, Weislingens Knappe. Der vollendetste Gegensatz zu Georg; denn so wie wir diesen die Poesie der Einfachheit und Tugend nennen dürfen, so finden wir in dem letzteren den poetischen Schein, und die farbige Gluth verbrecherischer Leidenschaft. Dieser Charakter ist des tiefsten Studiums werth; doch wollen wir nur einige Züge leise andeuten. Zuerst das schuldlose aber feurige Wohlgefallen eines dichterischen Herzens an der Frauenschönheit, — dann das Spielen mit der Flamme, — dann mischt sich Sinnlichkeit hinein unter der Gestalt der Poesie, — die Flamme wird verderblich, — das Aufsteigen verbrecherischer Wünsche, — Steigerung der Leiden-

Digitized by Google

schaft durch die Künste der Buhlerin, die ihn bald alles hoffen läßt, bald wieder wie einen Knecht behandelt, — Halb-wahnsinn — (Nur durch ihn läßt sich das gräßliche Wort erklären: „Der schönste Lohn! nur bis dahin laß mich leben! ich wollte meinen Vater morden, der mir den Platz an ihrem Herzen streitig machte!" Akt. IV. Scene 19, am Schlusse). Endlich wird ein Verbrechen als Preis der höchsten Gunst gefordert, er schwankt, — sie wirft ihm Feigheit vor, und da dies unter allen Vorwürfen für den Mann fast der widerlichste ist, so begeht er das Verbrechen um zu zeigen, daß er Muth habe. — Dann Reue und Tod. — Es ist ein vollständiges Gemälde; doch in der Bühnendarstellung nicht ohne große Schwierigkeit.

Hauptmann vom Reichsheere. — Es ist eigen, daß dieser gar vornehme Herr auf dem Personen-Verzeichnisse seinen Namen nicht aufzeigt, da doch sogar die Bauern den ihrigen geltend machen; dennoch ist er unsterblich geworden durch Adelheid, die ihn uns als ihren Oheim, den Edeln von Waugenau kennen lehrt. Weislingen nennt ihn einen alten Träumer und unfähigen „Schleppsack," ein Urtheil, das auch der von Weislingen so verschiedene, wackere Lerse unterschreibt; nur daß er aus dem Schleppsack einen „Wollsack" macht, welches im Grunde so ziemlich auf eins hinaus läuft. Aber es ist ein überaus ergötzlicher Mann, der eigentlich weiter nichts will, als behaglich und bequem hinträumen, und da das nun einmal in unserer raschen Welt nicht geht, so muß er freilich mit Gewalt getrieben werden, wobei er sich komisch genug ausnimmt, da er überhaupt nicht recht an die Raschheit der Welt glaubt. — Fast könnte man wünschen, ihn zu sehen, bei der Antwort, die ihm sein Herold von Götz bringt — (was Götz ihm aber antworten läßt, brauchen wir wohl nicht zu wiederholen) — doch ist freilich nicht alles Erfreuliche in Einem Stücke zu vereinigen.

Von dem tapfern Werdenhagen erfahren wir nichts, als daß Franz sich gern mit ihm hätte schlagen mögen; wohl aber erkennen wir in dem von Olearius den „schmeichlerischen Scheim," der rückisch ist, aber nicht klug; feig, aber nicht vorsichtig. Lerse sagt sehr charakteristisch von ihm," er stand hinten und munkelte auch was mit."

Max Stumpf, der Pfälzische Diener, kann uns durch die richtigen Grundsätze über seine eigenen Pflichten nicht versöhnen, da er über Götzens Pflichten gar falsche Ansichten vorbringt, und leider den wackeren Ritter zu verführen im Stande ist. Es erregt sogar ein fast peinliches Gefühl, daß er, von dem wir in den ersten vier Akten auch nicht Eine Sylbe vernahmen, so plötzlich in das Stück hereinbricht, und nebst jener Bauernschaar den Mittelpunkt desselben gewaltsam angreift. Daß übrigens Göthe diesen Umstand nicht ändern konnte und nicht ändern durfte, bedarf wohl hoffentlich der Erinnerung nicht; denn wir sollten Götzen sinken sehen durch eine scheinbare Zufälligkeit! So will es die Geschichte, die hier eine entscheidende Stimme hat.

Die Nürnberger Kaufleute sind bei weitem nicht so stattlich, als man sie aus der vortrefflichen Reichsstadt, die gerade damals in einem herrlichen Flor stand, erwarten sollte; — es sind sehr mittelmäßige Gesellen, die den edeln Namen eines Kaufherrn nicht verdienen. Aber sie sollten eben leicht behandelt werden, damit die Scene im Walde nicht zu grell erscheine. Der Zuschauer aus dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert hat ohnehin große Mühe, jene Scene zu genießen, und es kann nicht stark genug hervorgehoben werden, daß die Nürnberger an Götz übel gehandelt, und ihm einen guten wackeren Knecht an die Bamberger verrathen haben. Wird dieser letztere Umstand nicht mit besonderer Deutlichkeit vorgetragen, so können Götz und Georg in jener Scene fast hart erscheinen, und das verdienen sie denn doch wahrlich nicht. — Uebrigens fehlt es jenen mittelmäßigen Leuten durchaus nicht an Physiognomie, und sie zeigt sich deutlich, zuerst als sie es sich im Walde bequem machen, dann als Georg sie fängt, und endlich als der zürnende Kaiser sie anfährt. Diese Physiognomie bezeichnen wir durch das einzige Wort: moralische Engbrüstigkeit.

Wir deuten nur noch hin auf den kaiserlichen Rath, der über die Heilbronner Rathherren so weit hervorragt an — Frechheit, auf die fast schatten-ähnlich behandelten Richter der Vehme, auf die empörten Bauern, die ihre Grausamkeiten mit roher Gelassenheit paaren, endlich auf die Zigeuner, welche fast quecksilberartig durch das Stück hin durchlaufen, und bemerken dabei nur das Eine, daß keine einzige Person ganz unrichtig ist. In Shakspears Schauspielen hat alles, was auftritt, Gestalt und Charakter vom Könige bis zum Knecht, vom Feldherrn bis zum Troßbuben; etwas Aehnliches

Digitized by Google

wenigstens dürfen wir von diesem Göthischen Schauspiele sagen. Möchte nur der verehrte Dichter sich entschließen wollen, die neue Bearbeitung, oder wenigstens die neu eingelegten und veränderten Scenen durch den Druck bekannt zu machen. Sehr ungern versagen wir uns das Vergnügen wenigstens Franzens angenehmes Gedicht, durch welches er die Namen seiner Nebenbuhler im Gedächtnisse behalten will, hier mitzutheilen, aber wir lieben selbst den partiellen Vordruck nicht, so wenig als den Nachdruck.

Die neue Bearbeitung ward zuerst 1805 in Berlin einige Male gegeben, ruhte dann bis 1809 wo sie einige Male mit großer Theilnahme gesehen wurde, verließ dann abermals auf einige Jahre die Bühne, bis sie jetzt von neuem zu unser aller Freude hervorgetreten ist. Da aber dieser Götz zu den allerbedeutendsten, und — allerschwersten deutschen Schauspielen gehört, so ist begreiflich, daß die erste Darstellung nicht gleich alle Wünsche befriedigen konnte; doch war löblicher Eifer und das Streben in einander zu greifen sichtbar.

Herr Mattausch hat seine Rolle längst tief durchdrungen, und stellt sie, wie auch allgemein anerkannt worden ist, mit besonderer Kraft und Liebe dar. Unter den Momenten, die uns in seiner Darstellung besonders erfreuten, zeichnen wir aus die Art der Erzählung von dem Auftritt im Wirthshause zu Heidelberg, wo der Bischof dem Götz aus Versehen die Hand giebt, und da er sich über sein eigenes Versehen ärgert, die Hand zurück empfängt (Akt 1. Scene 8.) so wie die Unterredung mit seinem Sohne und Weislingen. (Scene IX und X.) Es ist gewiß sehr schwer, hier nichts Modernes in den Vortrag und die Geberde einfließen zu lassen; aber es war auch nicht eine Spur davon vorhanden. Wir zeichnen ferner aus, daß Herr M. sehr richtig die allgemeinen Verhältnisse Götzens aufgefaßt hatte, zu Elisabeth, zu Weislingen, zu Sickingen, zu Georg, zu Lerse und — zu dem kaiserlichen Rath. Der Auftritt in Heilbronn wird besonders ergötzlich durch die behaglich ruhige Kraft, mit der Hr. M. die Rechte des freien Mannes zu behaupten und zu vertheidigen weiß. Die alten wohlbekannten Worte: „Wer kein ungarischer Ochse ist," u. s. w. und die fast freundlich rührenden: „Ihr guten Leute, ihr könnt nur wieder nach Hause gehn", können unmöglich erfreulicher gesagt werden, als sie Herr M. vorträgt. Nicht minder bedeutungsvoll ist die Weise, wie er in dem letzten Akt die gebrochene Kraft des ermatteten Helden zeigt, und wie er ihn dann im Sterben sich wieder heben läßt zur erhöheten Klarheit.

Demoiselle Düring gab die Adelheid mit Anstrengung und Fleiß, und erreichte bereits bei dieser ersten Darstellung manches bedeutende. Ihr Verhältniß zu Weislingen bezeichnete sie richtig, was gewiß nicht leicht ist, denn der Zuschauer muß wohl merken, daß diese Frau den Mann übersieht, aber Weislingen, selbst darf nichts davon gewahr werden, da gerade er, der eigentlich nie befehlen konnte, doch am meisten für seine Autorität besorgt ist. Dennoch vermißten wir in einigen Momenten die völlige Sicherheit der Frau, die sich ihrer Herrschaft über alle Männer, die ihr nahe kommen, bewußt ist, so wie im Verhältniß zu Franz, das Bild der siegenden Koketterie nicht vollständig und klar genug hervortrat. Sie sprach sehr gut, aber sie spielte diese Scene noch nicht ganz genügend *). Desto herzlicher erfreut es uns ihrer Darstellung der beiden letzten großen Scenen, wo tiefes Feuer der Leidenschaft und tragisches Entsetzen verwebt werden soll, den aufrichtigsten Beifall zollen zu können. Hier beurkundete sich abermals jenes tragische Talent, welches wir auch sonst schon bei dieser jungen Schauspielerin anerkannt haben, auf die erfreulichste Weise. So hoffen wir denn auch, daß sie einst bei einer der nächsten Darstellungen auch die schwere Aufgabe der Scene mit Franz völlig befriedigend lösen, und die ganze Rolle in Einem Geiste genügend darstellen werde. Wir wissen, daß wir viel von ihr fordern; aber wir kennen und schätzen ihr bedeutendes Talent und ihren sehr ausgezeichneten Fleiß.

Möge uns der Genuß des vortrefflichen Schauspieles bald wieder werden, und — möge auch bald wieder irgend ein edles Werk Shakspears uns von der Bühne herab erfreuen, jenes Dichters den unser herrlicher Göthe „unser aller Meister" genannt hat.

Fn R A.

*) Bei der zweiten Vorstellung am 28sten hatte auch das Spiel der sorgsamen Künstlerin zur völligen Uebereinstimmung mit ihrer Sprache fast alles gewonnen, was noch zu wünschen übrig war.

D. Red.

Digitized by Google

Am 19ten December: Die Kreuzfahrer, Schauspiel in fünf Aufzügen, von Kotzebue. Die Ouvertüre und die zur Handlung gehörige Instrumental- und Chormusik ist von Reichard.

Dieses Stück hat eine ganz eigene Berühmtheit gewonnen, weil im Jahr 1802 das neue Berliner Schauspielhaus durch dasselbe eingeweihet wurde, eine Ehre, die es, trotz einiger glänzender Einzelheiten, welche wir nicht bestreiten wollen, keinesweges verdient. Es regte sich damals ein sehr lebendiger Geist in unserer ästhetischen Literatur; aber Herr von K. benützte bloß die allgemeine Liebe für die Romantik, um gleichfalls auf seine eigne Hand nach derselben zu rennen und zu jagen. Aber er gleicht hier fast jenem Knaben, der auf die Jagd geht nach dem seltesten und köstlichsten Schmetterling, und sich freut, daß er doch wenigstens einen erträglichen — Schwalbenschwanz oder ein fernhinleuchtendes Pfauenauge, (die beide sich ziemlich leicht auftreiben lassen) nach Hause zurückbringen kann. — — Wahrlich, bestände die Romantik bloß in Fülle und der Buntheit des Stoffes, so gäbe es wohl wenig Stücke, die so gegründeten Anspruch machen dürften auf den romantischen Lorber. Denn was alles sehen und hören wir hier nicht! Kreuzritter aller Art, von denen einer sogar einige theologische Artikel in der deutschen Bibliothek durchblättert zu haben scheint, einen Bischof, der gewiß an Bayles Lexikon hätte mitarbeiten können, einen Emir der Seldschucken, dessen sonst wackere Persönlichkeit Herr von Kotzebue leider zuweilen durch Ueberweichheit und jenen Kosmopolitismus, der uns gottlob allen nach gerade herzlich zuwider geworden ist, stört, eine liebenswürdige Türkin, eine verzweifelnd liebende Christin, welche in ein Kloster geht, eine überaus wundersame Aebtissin, welche sich wegen misglückter Liebeshändel mit dem Vater jener Verzweifelnden noch an der hinterlassenen Tochter rächen will, Todtenglocken, Einmauerungen, Bestürmung u. s. w. — Dadurch gewinnt freilich das Stück ein gewisses materielles Interesse, aber fast alles ist nur wild durch einander gearbeitet, und selten hat der Dichter Zeit, die Situationen zu benützen, die er mitunter recht glücklich angelegt hat. Hie und da ertönen auch einige recht erfreuliche Herzenslaute; aber sie lassen uns leider nur zu tief empfinden, daß doch das Meiste in einer gewissen ästhetischen Koketterie zerflattert.

Demoiselle Schubert vom Theater zu Königsberg, hatte als Gastrolle die Emma von Falkenstein gewählt, nach unserer Ansicht nicht sehr günstig, da in diesem Charakter sich fast nur Irrthum, Leiden und Klagen darstellen. Eine angenehme Gestalt, und eine herzvolle Deklamation verkannten wir keineswegs; doch deklamirte sie überhaupt zu viel, und wir vermißten Vollständigkeit in der Darstellung.

Besonderes Lob verdient Herr Mattausch, der in der Rolle des alten Emir durch edle, gemäßigte Kraft, eine tiefe und angenehme Rührung hervorbringt.

F.

Theater-Nachricht

aus Breslau.

Zum Benefiz des Herrn Musikdirektors Bierei wurde am 20sten Nov. des vorigen Jahres zum erstenmale Almazinde oder die Höhle Sesam, Oper in drei Aufzügen, nach der arabischen Erzählung: die vierzig Räuber, mit Musik von Herrn Bierei, gegeben. Der Stoff zu dieser Oper ist aus einer Erzählung gewählt, welche fast Jeder aus seiner Jugend kennen wird, und ist geeignet, als Sujet zu einer Oper zu dienen, wenn der Bearbeiter poetische Kraft genug besitzt, den moralischen Zweck in das Gebiet der edleren Dichtung zu erheben. Gegenwärtigem Verfasser ist das zwar nicht ganz gelungen, aber er hat den Gegenstand doch so gut behandelt, daß er, in vielem, ihn aus dem Wesen gewöhnlicher Opern heraus in ein gutes dramatisches Gemählde, mit treffendem Licht und Schatten, zu verwandeln wußte, wozu nun freilich der wackere Komponist erst durch seinen Geist die poetische Beleuchtung und Erleuchtung beibrachte. — Herr Bierei hat vorzüglich das Charakteristische getroffen oder eigentlich geschaffen. Er hat, neben einem geistreichen artistischen Sinn, das Schöne durch Har-

Digitized by Google

monie und Melodie darin lebendig gemacht und ein festes Innehalten des Eigenthümlichen, das er durch die Komposition beabsichtigte, ein ereffendes Fortlaufen des Themas im Ganzen, wozu eine schöne Ouvertüre Anklänge enthält, ausgeführt; ausgeschmückt im Einzelnen durch melodische Reize, gehoben im Ganzen durch Genie und Feuer des Kunststrebens, Euterpen und Terpsichoren im Wohlklange der Musik durch schöne Opfer zu huldigen. Besonders wahrhaft künstlerischen Fleiß hat er auf die Chöre verwendet, wodurch er sein Genie als Komponist aufs neue dokumentirte, und sehr schöne, eigenthümlich sich aussprechende Terzetts und Quartetts zieren die einzelnen Partieen. Vorzüglich in melodischer Lieblichkeit zeichnen sich Almazindens Gesänge, unter welchen uns das Lied im zweiten Akt viele Freude machte, aus und geben dem Heroischen des Ganzen eine Anmuth des Idealen, welche in Opern oft mangelt. Auch verdient die kunstreiche und kunstfertige Instrumentirung besondere Anerkennung. — Die Ausführung dieser Oper geschah, durch den trefflichen Gesang der Madame Geyer, (Almanzinde) und des Herrn Schreinzer (Räuberhauptmann) erhöhet, mit vieler Präzision und Kunst. — Ueberhaupt hat unsere Oper durch diese Sängerinn und durch diesen Sänger viel gewonnen, und da Demoiselle Willmann zugleich noch als erste Sängerinn hier ist, so ist dieses Fach vorzüglich gut besetzt.

An Demoiselle Karoline Willmann,

Sängerinn in Breslau.

Nicht, o Freundinn! (was zu Deinem Ruhme
Laut des Beifalls Stimme sprach,)
Daß Kalliope Dir eine Blume,
Schön erblüht, aus ihrem Kranze brach;
Daß die Kunst in Deinen Melodieen,
Wenn als Lilla Deine Stimm' erklingt,
Traute Bande holder Sympathieen
Rings um unsre Herzen schlingt:
Daß der Zauber Deines Sangs entzücket,
Wenn Navarra's schönste Blüth' — erhöht
Durch Dein Spiel — der Liebe Gluth gesteht,
Und den Liebenden beglücket. —
Sei gerühmt als seine Sängerinn;
Aber Deiner Fanchon Spiel und Lieder
Wähl' ich mir; ihr reiner Sinn
Zieht mich fröhlich in die Berge hin,
Dort in's frei're Leben nieder,
Wo das Herz, wenn's glühet, überfließt
In der Einfalt, die der Kunst vergißt.
Mag der Ruhm Dir Kränze winden,
Und der Virtuos Dir Beifall weihn;
Deine Fanchon laß mich finden,
Wenn wir uns des Lebens freun;
Höher dünkt mir, als der Kehle
Zauberklang, das Zartgefühl,
Das in Fanchons holdem Spiel
Malt die schönste Mädchenseele!

V . . . . e.

Von diesem Wochenblatt wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poststraße Nr. 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Januar bis Junius zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhändlung zu bekommen ist.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 13. Januar 1816.

Nr. 2.

Ueber dramatische Musik.

(Fortsetzung.)

Von den dramatischen Dichtungsarten in Bezug auf Musik.

Die Tragödie, wie schon gesagt, verträgt keine Komposition; die ihr nothwendig eigne Klarheit, Bedeutsamkeit und Macht der Rede, die metrische Form, als an sich musikalisches Element die Raschheit und Verwickelung der Handlung, widerstreiten durchaus einer durchgehenden Komposition und ergreifen Verstand und Gemüth so unmittelbar und mit so konzentrischer und despotischer Gewalt, daß beide keine bedeutend divergirende Richtung nehmen können und also auf diese Weise in Theilnahme und eigne Mitthätigkeit versetzt werden, welche der höchste Zweck und der schönste Lohn des Dichters sind. Nur bei lyrischen Stellen der Tragödie darf die Musik hinzu treten; da aber erstere, eben ihrer oben bezeichneten Eigenthümlichkeit halber, auch nur eine geringe Beimischung vom Lyrischen duldet, so vermindert sich die Anwendbarkeit der Musik hierbei in diesem Maaße. Es ist hierzu nöthig, daß die Tragödie von ihrer Höhe, für einige Zeit, herabsteige, daß die Handlung ruhe und eine Art von Pause entstehe, die, in der Regel, dem Eindruck des Ganzen nachtheilig ist. Anders verhält es sich jedoch mit analogen musikalischen Zusätzen, welche nothwendige Beziehungen enthalten. Als solche erscheinen, z. B. die Musik in Romeo und Julie, im Egmont, Göz von Berlichingen, in der Braut von Messina, der Jungfrau u. a. Hier ist die Musik sehr mit Bedacht, als Bedürfniß, herbeigeführt und mithin kann sie nicht anders als integrirend und wohlthätig sein.

Das Schauspiel, diese unselige zwitterhafte dramatische Dichtungsart, läßt, vermöge seiner gänzlichen Charakterlosigkeit, die Verbindung mit Musik mehrentheils zu, und bei dem gänzlichen Mangel an scharfen Grenzen, zwischen der Tragödie einer und dem Lustspiel andererseits, ist es schwer, ein allgemein gültiges Verhältniß zwischen dem rein dramatischen und musikalischen Bestandtheil zu bestimmen. Da wir indeß das Letztere nur so betrachten können wie es ist (nicht wie es sein soll, denn es soll gar nicht sein!), so kann man mit Gewißheit annehmen: daß das Schauspiel, als mehr zur Tragödie sich hinneigend, nur wenig Musik haben dürfe, wenn es nicht, je mehr es sich der Tragödie nähert, um so mehr verlieren soll. Wenn es aber, wie mehrentheils der Fall, romantisch und lyrisch ist, dann ist die Musik an ihrer Stelle, worüber mehr weiter unten.

Das Lustspiel verträgt, fast aus denselben Gründen, wie die Tragödie, wenig oder gar keine Musik. Der ächte, hellleuchtende Witz, der vielseitige, gemüthliche Humor, die tumultuarische und fratzenhafte Posse, stehen, wenn auch nicht grade in einem feindlichen, doch in einem ziemlich fremden Verhältniß mit ihr, und die Töne müssen sich Gewalt anthun, um jenen schnell hinfahrenden Blitzen, jenen gaukelnden Wendungen, jenen launenhaften Zerwischen, zu folgen. Sie gerathen dabei gewöhnlich in den Sumpf der Breite, Mattheit und Unverständlichkeit und wirken also dem Lustspieldichter gerade entgegen.

Wenn nun die genannten drei Dichtungsarten für die Musik gar nicht, oder doch nur mit großen Einschränkungen, geeignet sind und diese sich den Dichtern und Musikern aufdringen muß-

Digitized by Google

te, so entstanden, als eine Folge dieser Ueberzeugung, die zur Vereinigung mit der Musik eigends bestimmten Dichtungsarten, nemlich: Die Oper, das Melodrama, die Operette und die opera buffa.

(Die Fortsetzung folgt.)

Ueber die nöthige Vorbereitung zum Schauspielerstande.

(Fortsetzung.)

Nachdem wir in den vorigen Abschnitten den angehenden Schauspieler davon überzeugt zu haben glauben, wie unumgänglich von ihm mit dem größten Fleiße für seine künftige Bestimmung das Studium der Grammatik, Rhetorik, Poetik und Metrik der Sprache zu treiben sey, kommen wir nun auf diejenigen Bemerkungen, welche den mündlichen Vortrag der Schauspiele, als Gegenstand eines unerläßlichen Studiums, betreffen. Da sich die Schauspiele in die der höheren und niederen Gattungen absondern, so wird sich auch die Vortragsart derselben auf der Bühne darnach unterscheiden lassen. Man pflegt die Vortragsart der höheren Gattung zunächst Deklamation zu nennen und daran den Begriff eines höheren Ton-Schwunges im mündlichen Ausdrucke zu knüpfen, wie es der höhere Charakter des Inhalts der Gedanken, Empfindungen, Leidenschaften und der ihnen gemäßen rhytmischen Sprache in der Tragödie erfordert.

Aber sowohl die Deklamation im höheren Sinne, als die gewöhnliche Ausdrucksart des gemeinen Lebens (der Konversations-Ton, Sprache des Umgangs) im Lustspiel und im Familiengemälde, in Prosa, stützt sich vor allen Dingen zuerst auf eine richtige Aussprache der einzelnen Buchstaben und Sylben, aus denen die Wörter und in diesen das ganze Schauspiel als Gedicht zusammengesetzt ist. Ist diese falsch und unrichtig, so ist das Fundament der ganzen Deklamation, des ganzen Vortrages, untergraben. Von dieser großen Kleinigkeit, noch immer nicht genug bei der Erziehung und dem öffentlichen und Privatunterricht der Jugend in allen ihren wichtigen Folgen beachtet, hängt oft das ganze Glück eines Schauspielers ab; aber um es von dieser Seite zu begründen, gehört mehrentheils ein mehr gebildeter Lehrer dazu, als es gewöhnlich der Fall ist. Ach, wie ganz anders würde es um den Wohlklang unserer schönen und herrlichen Muttersprache in unserm eigenen Munde stehen, wie viel mehr würde sie an Würde und Achtung bei den Ausländern gewinnen, wenn die Lehrer in den A B C, Buchstabier- und Lese-Klassen der öffentlichen Schulen, andere Menschen wären, als sie es mehrentheils sind — und seyn können! Und wie mancher Schauspieler würde, bei einem an sich gesunden und vortrefflichen Sprach-Organ, unserer Muttersprache und sich selbst auf der Bühne die größte Ehre machen, hätte er von seinem ersten Sprachlehrer die einzelnen Buchstaben und Sylben unserer Sprache richtig, klar und wohltönend auszusprechen gelernt! —

In den deutschen Wörtern muß jede Sylbe ausgesprochen werden, also auch jeder Buchstabe; je vollkommener jeder Buchstabe, desto vollkommener jede Sylbe, je vollkommener jede Sylbe, desto vollkommener jedes Wort, je vollkommener jedes Wort, desto vollkommener und harmonischer die ganze Rede. Die eigentliche Musik der Sprache beruht auf der richtigen, unterscheidenden Aussprache der Vokale (Selbstlauter) und der Diphthongen (Doppellauter). Durch ihre Mischung und Verbindung mit den Konsonanten (Mitlautern) entsteht der eigenthümliche Wohlklang einer besondern Sprache. Dieses Mischungsverhältniß ist nicht in allen Sprachen gleich; in der deutschen Sprache aber doch von der Art, daß sie, trotz vielen hauchenden, zischenden und schnarrenden Konsonanten-Verbindungen, dennoch bei früherer Gewöhnung und Aufmerksamkeit, zu einem wohltönenden, kräftigen, nicht zu weichen (weibischen), aber auch nicht zu rauhen (barbarischen) Idiom gedeihen kann, dem jede Gattung des Ausdrucks, in Absicht auf Zartheit und Kraft der Empfindung, zu Gebote steht. Welcher Bildung unsere Muttersprache fähig sey, haben ihre Riesenschritte in der Vervollkommung von der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis auf den heutigen Tag bewiesen. Was war in Absicht auf Wohlklang die deutschen Sprache vor dieser Periode, was ist sie jetzt in den Meisterwerken unserer klassischen Schriftsteller!

Die Uebung und Vollkommenheit in der richtigen Aussprache der Buchstaben, Sylben und Wörter gewährt ein, anfänglich unter Aufsicht eines fähigen, auch

Digitized by Google

von dieser Seite kunstmäßig gebildeten Lehrers, getriebenes und dann durch eignen Fleiß fortgesetztes Lautlesen klassischer Schriftsteller und vornehmlich der Dichter. Hat das eigne Ohr des Lesers durch die Bildung eines geschickten Lehrers den nöthigen Grad von Feinheit des Gefühls für Wohlklang und Misklang erhalten, so kann es in der Folge allein schon der kompetente Richter des Sprachorgans und seiner Leistungen im Allgemeinen wie im Einzelnen seyn, und wird daher dem künftigen Schauspieler auch der beste Probierstein der Vollkommenheit seiner Aussprache und des Wohlklanges seiner Stimme werden. Es wird ihn vor allen Fehlern der Aussprache warnen können, welche die Eigenthümlichkeit des Dialekts in den verschiedenen Provinzen Deutschlands zu erzeugen pflegt, Fehler, welche ihn verhindern, zur Verständlichkeit und zum Wohlgefallen seiner Zuschauer und Zuhörer in irgend einer entfernteren Provinz aufzutreten. Die Aussprache des Schauspielers muß und darf nur die reine obersächsische seyn, da der obersächsische Dialekt nur der von der gesammten Nation anerkannt gültige der Gebildeten ist. Aber selbst in diesem Dialekt darf in dem Munde des Schauspielers kein Fehler gegen die absolute Richtigkeit der Aussprache einzelner Buchstaben und Sylben obwalten, wenn sie nicht dem gebildeten Ohr widerlich werden soll. Dennoch, wie häufig ist selbst auf den obersächsischen Bühnen die zu harte schnarrende Aussprache des R, die zu zischenden Aussprache des S, Sz, Sch, St, die zu weiche oder zu harte des G, und anderer Buchstaben mehr. Wie oft werden nicht ei wie ai, eu wie ei, oder umgekehrt, ä, e, ö, u. dergl. mit einander verwechselt. Wie wenig verstehen sich die meisten Schauspieler auf das verhältnißmäßige, und oft so klangvolle, bedeutsame, Dehnen der Vokale, auf das Maaß der Aussprache des sogenannten stummen e, zumal in den Endsylben der Wörter; wie häufig werden von ihnen ganze Sylben verschluckt! Da man wohl daran verzweifeln muß, daß die, welche die Kanzeln von Amtswegen betreten, in diesem Stücke vornehmlich die Lehrer und Muster der guten und richtigen Aussprache für das Publikum, oder vielmehr für die gesammte deutsche Nation werden können, so bleibt der öffentlichen Schaubühne zunächst dieses große Verdienst um die Bildung der Nation, und zwar um so mehr zu erringen, ehrenvolle Pflicht, da auf der Kanzel Belehrung oder Erbauung als Hauptzweck angesehen wird, auf der Schaubühne aber Kunstzwecke, und folglich auch Erregung des höchst möglichen Wohlgefallens, auch an der äußern Form der dramatischen Kunstwerke, bei den Zuhörern bewirkt werden sollen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Am 20sten December: Röschen genannt Aescherling, Feen-Oper, aus dem Französischen des Etienne, Musik von N. Isouard.

Die Franzosen haben nie eine Romantik besessen; die von den Arabern, durch die Spanier, überkommene, ging mit den Provenzalen zu Ende. Daher ihre Armuth an romantischen und fantastischen Gedichten in neuerer Zeit. Die vorliegende, sogenannte Feen-Oper hätte auf dem Grunde des alten, fruchtbaren Mährchens, zu einem recht bunten und zauberischen Wesen aufgebaut werden können, aber, so ist eben nur so viel Zauberei darin, um das halbe Tageslicht strichweise recht grell durch die Vorhänge schimmern zu sehen.

Der Komponist hat übrigens mit vielmehr Fantasie gearbeitet als der Dichter. Der Hörner- und Harfen-Satz der Ouvertüre ist mystisch und läßt recht viel ahnen, was die Oper — nicht erfüllt; auch der Chor: Freundlicher Schlaf — paßt zur Sache und im ersten Quartett, so wie in der Romanze, ist die Partie Röschens recht kindlich und naiv. Uebrigens ist die Musik, wie sie zu jedem andern Stoff auch sein könnte und das kann allerdings am Dichter liegen.

Nach dem erwähnten schönen Horn- und Harfen-Satz, tritt das volle Orchester zu schroff ein, mit einer zu prosaischen Härte und Deutlichkeit. Der triumphirende Mittelsatz und der jubilirende Triller, besonders der Hörner, am Ende, sind trefflich. Bedacht und von angenehmer Wirkung ist der durchgehende, an passenden Stellen wiederkehrende Satz: Du gutes Kind — und: Einfachheit, Muth und Treue. Auch ist im ersten Quartett, und im Duett der Schwestern: O welche Lust! wahrhafte Freude und dagegen im Duett: Was? Dein würde die Krone? wahrer Hohn und schnöde Bitterkeit.

Die übrigen Musikstücke sind weniger bedeutend, doch zeichnet sich der Chor: Der schönsten

Digitized by Google

Schönen — durch festliche Melodie und Instrumentirung aus.

Durch den Zutritt der Madame Schulz und des Herrn Devrient hat das Stück ungemein gewonnen im musikalischen und komischen Element. In den mehrstimmigen Sätzen war die schwache Stimme unserer seelenvollen, verdienten Sängerin, Mad. Müller, weniger zu vernehmen; dagegen hebt die der Mad. Schulz, die recht wie ein frischer Quell aus einem Felsenborne quillt, das Ganze kräftig empor. Herr Devrient ist ganz, was er sein soll, der wahre Puppenkönig. Er und Herr Unzelmann sind die beiden Masken des Stücks und Letzterer (besonders in der Fruh-Stucks-Scene) würde ich den plastischen Künstlern des Weih-Nachts-Markts, zum Ideal eines Nußknackers empfehlen. Er spielt die ganze Rolle des vornehmen Einfältigen aus einem Stück und unverbesserlich. Mademois. Schmalz sang durchaus brav, besonders die glänzende Scene von Portogallo mit Chor und ließ sich einen kleinen Anstoß von Heiserkeit nicht irren. Mademois. Eunike spielte und sang naiv und mit Gefühl und variirte den dritten Vers der Romanze angemessen, auch führte sie den Tanz graziens aus. Die Verwandlung beim Empfang der Rose war ein wenig zu grell. Alidor war zu jung, sang aber angenehm und sprach mit Anstand. Der Fürst ist unbedeutend, wird aber von Herrn Rebenstein mit Würde und Wärme gespielt.

Das Tempo im Doppelsatz des Duetts: welch ein glühendes Leben — scheint etwas rascher und der Chor: Freundlicher Schlaf — mehr piano genommen werden zu müssen; die Altisten, besonders einer, der sich allein hören lassen wollte, sangen zu stark.

Das corno solo wurde trefflich geblasen und der Harfen-Satz von Herrn M. D. Seidel mit ausgezeichneter Fertigkeit und Präzision auf dem tüchtigen Flügel gespielt. Indeß bliebe eine, freilich eben so gut behandelte, Harfe, doch zu wünschen. Das zweite Horn an der Stelle: Schon wird das Signal gegeben — war unrein.

Unter den Impromptü's des Hrn. Devrient belustigte besonders das von: Paris und den drei Parzen, wenigstens dünkt mich, daß es nicht in der Rolle steht.

v. G.

Am 25sten December: Die Jungfrau von Orleans. Mademoiselle Schubert, vom Theater zu Königsberg: Agnes Sorel. Mademoiselle Düring: Johanna d'Arc.

Selbst eine fromme Schäferin wie du
Reicht dir die Dichtkunst ihre Götterrechte,
Und führet dich den ewgen Sternen zu.

Ehe wir uns auf die nähere Anzeige dieser Vorstellung einlassen, wollen wir: Einige Worte über die Jungfrau von Orleans, schon im 20sten Stück dieses Wochenblatts vom vorigen Jahre, von einem andern Mitarbeiter versprochen, vorausschicken. Da wir größtentheils mit ihm gleiche Ansicht hegen, so wird sich unsere Beurtheilung dieser neuen Darstellung vornehmlich der Hauptperson, um so füglicher daran anschließen.

„Wenn ich die Meinung des Publikums verstehe, so denkt dasselbe vollkommen wie ich, daß in der Jungfrau Schillers höchste dichterische Vollendung zu suchen sey. Zweifelhafter möchte scheinen, ob wir aus demselben Grunde so denken, und um die Verständigung vorzubereiten, will ich meinen Grund angeben.

Wallenstein erscheint mir als der Stamm mit seinen Aesten, Maria Stuart als die Lebenskraft der Blätter, die Jungfrau als die stille Blüthe, so daß ruhige und gediegene Kraft der Charakter des Wallenstein, frische Fülle der Charakter der Maria, stille Vollendung der Charakter der Jungfrau wäre. Dieser Ansicht gemäß habe ich Maria Stuart das vollendetste Theaterstück unseres Dichters genannt (Nr. 20.). Dies Werk ist nämlich so frisch und voll, eben so reich an kräftig vortretenden Charakteren als an immer neuen Situationen in der besonders im dritten und vierten Aufzuge rasch vorwärtsstrebenden Handlung. In der Jungfrau dagegen scheint mir der Dichter aus diesem raschen Leben, welches das Drama will, in die idyllische Ruhe sich begeben zu haben, trotz allem Schwertergeklirr, welches ja doch nur zu dem äußerlichen Leben des Gedichts gehört. Der sanfte musikalische Fluß der Rede, zuweilen in das ruhige, epische Versmaaß des Sätzen (die Oktave), oder auch in weiche Lyrik übergehend, deutet schon

hierauf hin, noch mehr aber thun dies die Charaktere, jene Landleute, die nur für das nächste sorgen, jener König mit seiner Geliebten und seinen Troubadours, und die von der Heerde berufene Retterin selbst, welche, wenn sie nicht als begeistert auftritt, ein einfaches Landmädchen ist. Zu einem ordentlichen Schäferspiele gehören aber auch Wölfe, wie hier ein Talbot, eine Isabeau, ferner noch andere, die Schützer der Heerde, und der edle Bastard von Orleans und der wackre La Hire lassen sich einmal nicht anders anstellen. Man glaube ja nicht, daß ich scherzen will. Was liegt denn an diesen Ausdrücken. Sie bezeichnen sehr einfache natürliche Verhältnisse: und eben weil wir dieselben so klar in unserm Gedichte vorfinden, müssen wir überzeugt sein, daß wir in demselben eine Idylle haben, ein Schäferspiel, wenn wir wollen, nur in einem höheren Sinne als die gewöhnlichen. Darum aber soll uns die Jungfrau nicht weniger seyn als ein Drama, sondern mehr. Die Thätigkeit ist das menschliche, in sofern sie ein unruhiges Treiben ist, die Ruhe ist das göttliche, wie unser Dichter selbst gesagt hat:

Und ob alles im ewigen Wechsel kreis't
Es beharret im Wechsel ein ruhiger Geist.

Darum ist die Idylle, im höchsten Sinne des Wortes, das Höchste, was ein Dichter geben kann, und so halten wir unser Werk für das größte, was Schiller gedichtet hat. Es ist ein Gedicht, welches gleichsam nur von außen sein dramatisches Leben bekommt, wie ein klarer Bach zwischen Heerdengebrülle und Vogelgesang und dem unruhigen Treiben der Menschen sich durchwindet. Diese Umgebungen aber scheint mir das Publikum allerdings zu hoch anzuschlagen, und darüber wol gar einen Charakter, wie der König ist, welcher den Sinn des Gedichts am klarsten ausspricht, zu verkennen. Daß die Jungfrau fast überall auf unsern Bühnen als Spektakelstück betrachtet wird, war schwer zu vermeiden, aber es hat dem tieferen Eindringen in den Sinn des Gedichts sehr geschadet, auch wohl nicht selten die Schauspielerin, welche die Heldin darstellte mit fortgerissen in das bunte, grelle Treiben, da sie doch ruhig und einfältig darauf herabsehen sollte.

Dieselbe Ansicht, daß die Jungfrau von Orleans in ihrer idyllischen Natur Schillers vollendetstes Werk sey, beut sich auch, wenn wir Einzelnes näher erwägen. Die im Wallenstein vorherrschende Idee des Schicksals ist in der Maria mehr in den Hintergrund getreten, nur fernher drauend als „König Darnley's blutiger Schatten"; in der Jungfrau dagegen hat sich dieselbe mit der christlichen Ansicht vollkommen vereinigt. Das Schicksal ist hier dargestellt als ein göttlicher Beruf, welcher nur darum als niederdrückende Nothwendigkeit erscheint, weil die gleichfalls nothwendige menschliche Schwäche ihm gegenüber steht. Der Augenblick ergreift die Heldin, welchem kein menschliches Wesen entgehen kann, eben, weil es menschlich ist. Sie fällt, weil jedes menschliche Wesen an ihrer Stelle fallen muß. Wallenstein ist schuldig, aber man kann nicht sagen, daß er sündigt, denn Sünde ist eigentlich nur der christlichen Ansicht angehörig; Maria hat gesündigt und sie sündigt fort in ihrer Liebe zum Laster; Johanna ist wieder bloß schuldig, denn sie hat nichts einzelnes begangen, was sie verunreinigen könnte, aber sie muß es büßen, daß sie ein menschliches Wesen ist. Der Gegensatz im Wallenstein war Schuld und Strafe, in der Maria Sünde und Versöhnung, in der Jungfrau ist er Schuld und Verklärung. Der einzelne Mensch muß versöhnt werden, die Menschheit als solche, welche eben durch die Jungfrau dargestellt wird, kann nur verklärt werden. In diesem letzten und höchsten Gedanken des Christenthums liegt das unendlich erhebende und beruhigende, welches der Schluß unsers Gedichts hat.

Ich versuche, noch von einem andern Anlaufe zu demselben Ziele zu gelangen. Im Wallenstein sahen wir wenig Spuren eigentlicher Religiosität, in der Maria hat sich die Religion zu verschiedenen Ansichten gespaltet, die aber doch beide Religion bleiben, (denn wer könnte den Burleigh für irreligiös halten,) welches Verfahren durchaus dramatisch ist; in der Jungfrau von Orleans ist die Religion idyllisch eins, denn die gegenüber stehende Ansicht ist die der vollkommenen Irreligiosität. So scheinen mir alle Wege zu demselben Ziele zu führen, daß nämlich Schiller in dieser dramatischen Idylle sein Höchstes erreicht habe.

In der Darstellung will ich allenfalls den Mongomery, wiewohl ungern, entbehren, aber den schwarzen Ritter kann ich nicht missen, durch welchen die Scene mit Lionel, die sonst aussieht als wenn es nur eine Wiederholung der Scene mit dem Burgund sein sollte, diese nicht scharf genug zu bezeichnende Scene, indem sie ja die Peripetie der Tragödie enthält, allein würdig eingeleitet wird. Was der schwarze Ritter bedeuten soll? Ich glaube jeder Zuschauer fühlt es dunkel. Nichts

Digitized by Google

anders als die irdisch-klugen Gedanken in der Brust der Jungfrau selbst, die als böser Geist zusammengeronnen sind und an Talbot erinnern, welcher ja als Mensch das böse Princip im Stücke ist. Nichts aber soll weniger durch den schwarzen Ritter ausgedrückt werden, als das Schicksal selbst, wie man sagt, daß der verewigte Iffland die Rolle angesehen habe, indem er sie doch in einem Sinne spielte, der meiner Ansicht entspricht. Der schwarze Ritter ist ein doppelzüngig Wesen, wie die Welt überhaupt, indem ja das Ewigeine nur in Gott ist. Noch bitte ich um die Zurückgabe eines Verses, welchen ich noch nie auf unserer Bühne gehört habe, in den letzten Worten der Johanna:

„Sie hält den ewigen Sohn an ihrer Brust."

Durch die Weglassung wird das Bild getrübt. Warum bleibt der Vers fort?" *).

(Der Beschluß folgt.)

Am 26sten December, Vormittags im Opernhause, Fidelio, von Bethoven; Mad. Milderhauptmann den Fidelio.

Der Ertrag der Vorstellung war bestimmt, und Madame Milder sang, für die unglücklichen Danziger. Schöner Gedanke, daß der Genuß eines herrlichen Kunstwerks ferne Thränen trocknet, ferne Wunden heilt! Das Haus war überfüllt, jeder hatte beitragen wollen und alle Künstler schienen stolz auf ihren Beruf.

Jemehr Veranlassung wir neuerdings gehabt, auf die Verkehrtheit vieler dramatisch-musikalischen Produkte aufmerksam zu machen, desto erfreulicher ist es, von einem Werke zu reden, welches den Forderungen der höhern Kritik fast durchgängig entspricht; wir sagen fast, denn wir wollen es recht gern eingestehen: daß die Ouvertüre des Fidelio der Handlung nicht ganz analog und vorbereitend genug ist, daß das erste Duett in der Introduktion aus dem a, so wie einige andere Stellen der Gesänge, von den Instrumenten sehr bedeckt sind, daß ferner der Stoff, besonders im ersten Akt, ein wenig in die Breite gezogen ist — aber wir wollen auch erwägen: daß diese Musik das erste dramatische Werk eines Instrumentalisten, daß sie dennoch aus dem innersten Kern wahrer Erkenntniß einer dynamischen Vereinigung der Poesie und Musik, hervorgegangen ist und daß sich die erwärmenden und belebenden Kräfte jenes Kerns durch alle Gestrebe und Aeste dieses üppigen Gewächses verbreitet und herrlich duftende Blüthen gezeugt haben. Da ist nirgends eitles Gepränge und nichts sagendes Schweifen und Wogen der Töne in willkührlicher Lust; nirgends leere Nüchternheit und Schiefheit des Ausdrucks und selten, sehr selten, eine Unterdrückung der Stimme durch die Instrumente; dagegen überall entschiednes Vorherrschen des Gedichts, tiefer lebendiger Ausdruck der Empfindung und Lage der handelnden Personen nach ihrer Eigenthümlichkeit und ihren besondern Verhältnissen; Pracht und Reichthum der Instrumentirung, wo es Freude und Triumph gilt; und, dienende Ergebenheit der Instrumente, wo dem Wort, der Sprache, der Vorrang gebührt. Hierbei müssen wir gleich dem Dichter die Gerechtigkeit widerfahren lassen: daß die Handlung, im Ganzen, gedrängt und nicht verwickelt ist, die Hauptpersonen gut individualisirt und mehrere Scenen gut musikalisch motivirt sind. Das erste Duett, zwischen Marzellinen und Jaquino ist aber zu lang und deshalb hat sich auch der Komponist vergeblich bemüht durch den sprechenden Ausdruck des Pochens am Thore, eine ergötzliche Abwechselung hineinzubringen. Es würde zweckmäßig seyn, dasselbe um die Hälfte abzukürzen. Voll Wahrheit ist übrigens der synkopirte Rhytmus in der Stelle: „Du hast mir so oft doch versprochen" —. In der naiven Arie der Marzelline zeichnet sich vorzüglich die schöne Stelle aus, wo die Musik aus es nach c geht und statt des Andante das poco più allegro eintritt: „Die Hoffnung schon erfüllt die Brust!" —; dies ist der rechte musikalische Akzent. Das Quartett aus g, welches die seltsame Lage und Spannung der Personen, besonders des Fidelio, ausdrücken soll, ist eins der größten Meisterstücke. Sehr mit Bedacht ist das Tempo Andante sostenuto, gewählt und die Einleitung der ernsten, dunkeln und aushaltenden Bratschen und Bässe, giebt sogleich eine gespannte und wehmüthige Stimmung. Das sukzessive Einsetzen der Stimmen und der vierstimmige Satz, ist von großer scenischer und harmonischer Wirkung. Die Arie des Rokko No. 4, hat einen fröhlichen und humoristischen Anstrich

*) Dieser Vers ist bei der letzten Vorstellung nicht ausgeblieben.
D. Red.

Digitized by Google

und der Taktwechsel von zwei Viertel zu sechs Achtel bringt eine angenehme Abwechselung hinein. Die Arie des Pizarro scheint mir im Ganzen am wenigsten gelungen. Zwar ist der Ausdruck eines wüthenden Hasses und der Triumph der Rachsucht eine schwierige Aufgabe für den Musiker und deshalb scheint sie mir auch hier nicht ganz gelöst zu seyn. Die Tonmasse ist zu kolossal, und sie verfehlt deshalb theilweis den Eindruck. Haß, Wuth, Rache, müssen, wenn sie nicht, statt zu imponiren, erdrücken, statt unsre Aufmerksamkeit zu fesseln, sie ermüden sollen, in kurzen, grellen Sätzen geschildert werden. Hier sind sie zu gedehnt und zur Karrikatur geworden; insbesondere ist die Mahlerei der Stelle: — „in seinem Herzen wühlen" mißlungen und gewissermaßen gegen das kolossale Ganze, zu kleinlich. Um so wohlthätiger tritt dagegen der schöne Chor: — „er sprach von Tod und Wunde" — in die Arie ein. Das Duett, No. 7, ist wieder ganz gelungenster Ausdruck der Handlung und Empfindung. Der Akzent auf Pizarro's Aufforderung: — „morden!" —, Rokko's errathende Frage: — „den der kaum noch lebt und wie ein Schatten schwebt?" —, kurz der ganze Dialog, sind die potenzirteste Sprache, aber den wunderbarsten, am sinnigsten berechneten Effekt macht doch immer die Stelle: — „ein Stoß — und er verstummt!" — Ein Stoß in Trompeten, Hörner, Klarinetten, Fagotten, Oboen und Flöten kündigt sprechend deutlich die Absicht an und die Bässe begleiten im abgebrochenen dumpfen pizzicato den Todten in die Vergessenheit, in das stumme Grab.

Die Rezitative Leonorens, zur Arie No. 8. und Florestans, zur Arie im zweiten Akt No. 1, können ein Muster aller Rezitative genannt werden und schließen sich unmittelbar an die Gluckschen an. Jedes Wort ist Ausdruck, wahrer, seelenvoller, inniger Ausdruck und geht gerade ins Herz. Die Stellen, in der erstern Arie: — „So leuchtet mir ein Farbenbogen, der hell auf dunklen Wolken ruht ꝛc. — und: — „neu besänftigt wallt mein Blut" — so wie, in der letztern: — „das Maaß der Leiden steht bei Dir!" — sind so einfach wahr, so rührend schön instrumentirt und gesungen, daß alles Gefühl sich auflöst in die reinste Theilnahme und Rührung. Eben so ist die Einleitung zur Arie Leonorens, voll Ausdruck und die Melodie der Arie selbst beruhigend und wohlthuend. Die obligaten Hörner feiern hier ihren Triumph Der Chor der Gefangenen ist gut motivirt und voll Wahrheit, besonders das: — „sprecht leise! leise!" — Lebendig und ergreifend tritt dann das Duo aus g, zwischen Rokko und Fidelio ein. Wie richtig deklamirt ist die wiederholte Frage Leonorens: — „noch heute? noch heute?" — wer fühlt nicht ihre Freude mit! In der Stelle dieses Duo's: — „wir müssen zu Werke schreiten" — bis: — „ich hätte gerne dich verschont" — entfaltet sich die reinste Ansicht des Verhältnisses der Poesie zur Musik. Was Rokko Leonoren zu sagen hat, sind zwar gutgemeinte und mitleidige, aber doch nur gewöhnliche Alltags-Worte; was ferner Leonore sagen kann, darf sie nicht verrathen; und doch sind ihre Schmerzen so groß, so übermächtig, daß sie ihre Aeußerungen kaum in ein leidliches Gleichgewicht bringen kann. Was sollte der Komponist hier thun? sollte er uns bloß die ruhigen kalten Worte Rokko's, oder die erzwungenen Aeußerungen Leonorens, hören lassen? oder vielleicht gar den letztern mehr musikalisches Gewicht beilegen als der Dichter beabsichtigt? Für letzteres Verfahren wäre gar keine Entschuldigung gewesen, für ersteres allenfalls die, daß dem orientirten Zuschauer die Empfindungen Leonorens nicht unbekannt sein können. Wie ergriff aber das Genie diese Scene? Rokko rezitirt seine ruhige leidenschaftliche Rede fast parlante, denn es ist darin wenig Singbares; Leonore erwiedert wenige, einfache, unfigurirte, Töne; während dessen aber arbeiten, in der Instrumentirung, alle Quaalen, die Leonore empfinden muß, und von allen Seiten vernehmen wir die rührenden Klagen, den erschütternden Kampf ihrer Seele, durch die Begleitung! Diese Stelle ist das allertiefste und die Krone des Ganzen und zeugt wie gesagt, vom reinsten Begriff dramatischer Musik. — Ergreifend und charakteristisch wirkt demnächst der Eintritt des Gouverneurs und sinnig schließt das lebendige Finale mit Fidelio's hervortretendem Ausruf: „den Frevler!" — Die Einleitung zum zweiten Akt ist inhaltvoll und analog; man kann sie als den zweiten, gelungenen, Theil der Ouvertüre ansehn. Dem schönen Rezitativ Florestans, dessen wir früher schon gedachten, folgt die durchaus lyrische und tief empfundene Arie: — „In des Lebens Frühlings-Tagen" —, worin die Zartheit und leise Haltung der Vision, die schöne Deklamation des Textes und die Steigerung am Schlusse: — „Der führt mich zur Freiheit!" — gleich vollendet sind. Hierauf folgt ein kurzes Melodrama während des Eintritts Leonorens und Rokko's ins Gefängniß, welches, da nur wenige Worte dazu gesprochen werden, recht an seiner Stelle ist. Das Duett No. 2. ist ein Seitenstück zu dem meisterhaften Duo im Finale des ersten

Digitized by Google

Akts, zwischen Leonoren und Rokko. Die Begleitung, besonders die Bässe und Posaunen, vertreten den Dichter und mahlen das Gräßliche der Lage der unglücklichen Gatten, wogegen sich die Empfindung im Terzett No. 3. schon eher aussprechen und Leonoren ihrer Seelenangst weniger Hehl haben darf, zumal der alte Kerkermeister selbst ergriffen ist. Der dreistimmige Satz: — „o mehr als ich ertragen kann! ꝛc." — ist schön, individuell getrennt und doch harmonisch verbunden. Im Quartett No. 4. zeigt sich die höchste Vollendung rhytmisch-musikalischer Deklamation. Pizarro's grausenhafter Triumph: — „Pizarro steht nun als Rächer hier" —, Florestans: — „ein Mörder steht vor mir!" —, Leonorens: — „tödte erst sein Weib!" —, sind der Gipfel ausdrucksvoller Sprache und sinnig ist der ins hohe b gelegte Schrei Leonorens: — „tödte erst sein Weib!" —, in den Worten: — „Verderben dir!" —, wiederholt, denn dieses heldenmüthige Weib bringt dem Pizarro Verderben. Die Signal-Trompete nach den Worten Leonorens: — „noch einen Laut und du bist todt!" —, tritt wie die Posaune des Weltgerichts ein und der vierstimmige Satz: — „verflucht sei die Stunde! ꝛc." — läßt alle Schrecken der Hölle ahnen. Das Duett: — „o namenlose Freude!" — trägt das höchste Entzücken der Freude, den vollsten Erguß inniger Zärtlichkeit in sich und das, vielleicht ein wenig abzukürzende, Finale, beruhigt und bringt ein harmonisches Gleichgewicht in die empörten Gemüther.

Mad. Milder H. sang und spielte mit der höchsten Wahrheit, Kraft und Innigkeit; sie ist keinen Augenblick außer der Scene und ihre Aufmerksamkeit auf die Mitspieler ermüdet nie. Die Ergebung und fromme Zuversicht, mit der sie das Rezitativ und die Arie: — „Abscheulicher!" — sang, ihre Freude und Angst im Finale, der verzweifelte Muth in den Worten: — „und müßt ich selbst zu Grunde gehn!" —, der Schmerz in der Stelle: — „es ist ja bald um ihn gethan!" —, zeichneten sich besonders aus. Mad. Sebastiani sang ihre Partie rein und gewandt, aber in den Stellen mit Leonoren zu angestrengt laut, mehr Diskretion kleidet auch ihre Stimme besser. Hr. Eunike sang, wie immer, mit dem vollendetsten Ausdruck; man hört von diesem Sänger nie einen unreinen oder falsch akzentuirten Ton. Hr. Blume führt die schwierige Partie des Pizarro sicher und kräftig durch. Auch Herr Wauer und Herr Rebenstein waren an ihrer Stelle und des ersteren Deutlichkeit ist nicht genug zu empfehlen.

Besondere Anerkennung erfordert aber die Leistung des Orchesters. Wie arbeitete jeder Einzelne, wie kräftig und sicher wurden die Fugen des Ganzen durch den wackern Kapellmeister zusammengehalten. So gelang, so mußte etwas Großes gelingen.

v. G.

Andeutung.

Da es gar sehr erfreulich ist, die Fortschritte des mit rühmlichen Fleiß vereinigten Talentes wahrzunehmen, so kann auch Unterschriebener sich das Vergnügen nicht entsagen, hiedurch zu bemerken, daß Demois. Düring bei der zweiten Aufführung des Götz von Berlichingen die Hoffnung bestätigte, die er in diesem Blatte äußerte. Schon bei der ersten Darstellung hatte sie in mehreren Momenten bedeutendes Lob verdient, und wir sprachen dasselbe mit Vergnügen aus; doch an jenem zweiten Abende (28. Dez.) zeichnete sie die Umrisse des Charakters der Adelheid mit so gesicherter Kraft, daß sie sich den entschiedensten Beifall erwerben mußte. Besonders erfreulich war uns, daß sie das Verhältniß zu Franz, welches der Dichter nur leise andeutete, klar hervorhob, und uns in den tiefen Abgrund einer verbrecherischen Liebe schauen ließ, wodurch das ganze Stück an tragischer Kraft gewann.

Ueber ihr Spiel als Johanna von Orleans, am 25. Dez., wollen wir hier nur bemerken, daß es uns im Ganzen und in den höchsten Momenten wahrhaft genügte; denn sie stellte in der That und Wahrheit eine heilig und still begeisterte, kräftige und doch zarte Jungfrau dar. Johannas Begeisterung ist eine tiefe, geheimnißvolle Kraft, die einen Flüthenkelch erfüllt und öffnet. — Das ist es, was wir hier nur mit zwei Worten andeuten und mit inniger Ueberzeugung anerkennen wollten.

F.

Druckfehler im zweiten Halben-Jahrgang.

Stück 1, Spalte 2, Zeile 4, von unten, statt Unrichtig, lies unwichtig.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 20. Januar 1816.

Nr. 3.

Ueber dramatische Musik.

(Fortsetzung.)

Von den dramatischen Dichtungsarten in Bezug auf Musik.

Die Oper.

Die Oper ist dazu bestimmt, und vermag es nach der Tragödie den Rang einzunehmen, nach jener den höchsten scenischen Genuß zu bereiten. Keine andere dramatische Dichtungsart kann es ihr darin gleich thun; weshalb sie unter der Tragödie steht, haben wir oben gesehen, weshalb sie über den andern Dichtungsarten steht, wird klar werden, wenn wir sie näher kennen lernen.

Die Oper erfordert: einen großartigen, einfachen Stoff, der sich durch ernste und würdevolle Haltung der Tragödie nähert. Ist der Stoff kleinlich, z. B. aus dem bürgerlichen Leben, oder von unbedeutenden Handlungen und Begebenheiten entlehnt, so kann der Komponist ihn nicht wesentlich adeln und der Zuschauer sich nicht daran erheben; ist er verwickelt, z. B. durch Intrigue und Geheimniß, so kann der Musiker nicht folgen und es entsteht Spaltung und Undeutlichkeit des Ganzen. Ferner erheischt die Oper Gedrängtheit der Charaktere und Begebenheiten. Nur stark hervortretende Züge und grelle Farben sagen dem Musiker zu; soll er einen Charakter, durch seine psychologischen Nüancen und Farben, einer Begebenheit durch mancherlei Irrgänge, folgen, so erscheint er ebenfalls leicht unbeholfen und verdunkelt, was er erhellen sollte. Nächstdem erfordert die Oper recitativische Form. Das Recitativ ist die dramatisch-musikalische Grundlage des ganzen Opernbau's, der längere Raum, in welchem sich die handelnden Personen, jede in ihrer Eigenthümlichkeit, vor uns bewegen und aussprechen sollen; der wahre Ariadnen-Faden durch das Labyrinth der Töne; endlich das trennende und vermittelnde Medium der Rede und des Gesanges. Also erhaben, einfach gedrängt, recitativisch, muß der Stoff sein und hiermit hätte der Dichter das Seinige gethan. Was der Musiker bei der Komposition zu thun habe, kann nach dem, was wir oben in den Abschnitten von Stimmen und von Stimmen und Instrumenten, angedeutet haben, keiner weitläuftigen Erörterung mehr bedürfen. Der dramatische und insbesondere der Opern-Komponist, muß damit anfangen, sich und seine Kunst dem Dichter unterzuordnen, seine Kunst dem Gedicht dienstbar zu machen. Dies will aber den wenigsten Komponisten in den Kopf; die Rangordnung soll umgekehrt sein und so entstehen dramatische Unding e, musikalische Deklamatorien, Singschulen und Konzerte auf der Bühne! Das Gedicht geht dabei schlechthin verlohren, oder erscheint nur wie ein nacktes, schlecht gezimmertes Lattenwerk durch eine blühende Rosenlaube. Hat der Komponist es aber erst zu jener Resignation gebracht (so muß man es allerdings nennen, denn der Musiker wird vom Dichter mitunter gar arg geschoren) dann kommt es nur noch darauf an, daß er des Dichters Werk potenzire, schmücke und mit allen jenen Reizen ausstatte, die er im Ueberfluß besitzt, jedoch in allem Schmuck und Zierrath u. s. w. stets das Maaß und Ziel halte, welches durch das Gedicht bedingt ist. Man wird fragen: wie dieses

Digitized by Google

Maaß treffen? Darauf weiß die Theorie nichts oder doch sehr wenig zu antworten und muß sich fast begnügen auf das hinzudeuten, was geniale Meister in dieser Art geleistet haben. So viel läßt sich aber im allgemeinen sagen: der Opern-Komponist muß im rezitirenden Gesangtheil durchaus in der engsten Verbindung mit dem Text bleiben, wogegen ihm die lyrischen Theile des Gedichts die mehrste Ungebundenheit gestatten. Zu diesen gehören in der Regel die Arien, welche mehrentheils Ruhepunkte der Handlung, allgemeine oder vereinzelte Zustände entwickeln und mithin recht für den Musiker geeignet sind, während der Dichter für kurze Zeit in den Hintergrund tritt und die Paraphrase und Verzierung seiner Worte und Ideen mit Dank anerkennen muß. Zwischen dem Recitativ und der Arie liegen die mehrstimmigen Gesänge mittenjunen, die größtentheils drastischer Natur sind. Hier wird also auch wieder engeres Anschließen des Musikers an den Dichter Gesetz, und je weiter sich beide von einander entfernen, desto zweckloser ist überhaupt ihr Zusammentreten. Die Chöre, welche sich gewissermaßen aus der Tragödie in die Oper hinübergerettet haben und dem großen Gluck ihre musikalische Würde verdanken, gewähren, besonders wenn sie nicht bloß kontemplativ und lyrisch sind, das mächtigste Mittel dramatischer Wirkung; sie können auch nicht sorgsam genug bearbeitet werden. Der Dichter darf, wenn er verständlich sein will, nur große Massen geben, der Komponist nur diese wiedergeben, dann wird aber auch die Wirkung unfehlbar sein. —

Um das, was wir hier über die Oper, a priori, angedeutet haben, deutlicher zu machen, wird es zweckmäßig sein, die Oper, wie sie war und ist, zu betrachten. Die Oper entstand zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts in Italien und zwar gleich mit Recitativen und Chören, nur wurden erstere nicht begleitet und letztere unisono gesungen; der Geschmack daran verbreitete sich schnell und bei der Hör- und Schaulustigkeit des Volks, konnten die Dichter bald nicht Stoff genug für die Musiker liefern; freilich war er denn auch danach, wie wir an den Gedichten des Ferrari, Zeno und Verazi (dem man mit Recht den Beinamen la presto geben könnte) sehen und erst Metastasio verwendete etwas mehr Sinn und Fleiß darauf. Um der Begehrlichkeit der Nation genug zu thun, mußte eine neue Oper der andern folgen, so daß in der Regel alljährlich in Italien vierzig und funfzig dergleichen erschienen, während die übrigen Völker kaum vier oder fünf in gleichem Zeitraum erzeugten. Die Frucht dieses Strebens, dieses Wetteifers war eine glänzende Reihe von Musikern, von Allegri und Palestrina an, bis zu Majo, dem Grenz- und Markstein der ältern und neuern italienischen Zeit. Der kirchliche Ritus trug zur Anregung der Tonkünstler nicht minder bei und so schien die Kunst den höchsten Grad der Vollendung erreichen zu müssen. Allein sie erreichte ihn nicht, sie blieb nicht nur auf halbem Wege stehen, sondern sank noch schneller als sie gestiegen war. Was in einzelnen tiefen Gemüthern tief und ausdrucksvoll ergriffen war, was in den gelungensten Werken des Traetta, Jomelli und Majo, als unverkennbares Streben nach poetischem Ausdruck, Wahrheit und Natur, erschien, blieb ohne Einfluß auf die sinnliche Menge, bei welcher ohne Zweifel die Schlechtigkeit der Opern-Gedichte, vollendete, was die Flachheit der Musiker begonnen hatte. Der lebhafte, bewegliche Italiener wollte gefesselt und gereizt sein, nicht in der Tiefe aufgeregt; Reichthum, Ueppigkeit, schneller Wechsel der Töne sagten ihm zu; keine Einfachheit, keine Erschütterung, keine Rührung; denn jene zogen ihn, als seiner Natur angemessen, an, diese stießen ihn, als kraftlos und unfähig ihre Eindrücke aufzunehmen und mit Freiheit zu genießen, zurück. Deshalb trennte er sich mehr und mehr von der Poesie und überließ sich ganz der verführerischen Neigung zu den Tönen. Je entschiedener aber diese Spaltung ist, desto charakterloser muß die Musik werden; überhaupt verliert letztere allemal bei dieser Trennung und die Poesie kann leichter der Musik entbehren, als die Musik der Poesie. So wurde also bei den Italienern der Grund gelegt zu einer reinmusikalischen Tendenz, welche zu einer reinmusikalischen, also — anti-dramatischen — Bildung, führte. Die Stimme und die Instrumente wurden zur höchsten Stufe harmonischer Ausbildung erhoben und die dramatische Komposition in ein durchaus konsequentes und kunstreiches System gebracht, welches um so leichter Beifall finden mußte, da der Wohlklang — dessen Basis und Grundgesetz war. Wenn dieses System, als in Italien entstanden, physisch und psychisch begründet, oder doch erklärlich, erscheint, so muß auch dessen schnelle Verbreitung in Frankreich, Deutschland und England nicht befremden, wenn man erwägt, daß diese Länder um dieselbe Zeit noch im Zustande musikalischer Roheit oder Armuth waren und daß nichts ansteckender und verführerischer ist, als das Beispiel eines in üppiger Fülle und blendendem Reichthum glänzender Güter, gleichviel welcher, schwelgenden Volks'

Digitized by Google

Die Kunst schien dort einheimisch zu sein, nur dort zu gedeihen; welche Masse, Kraft und Sicherheit der Instrumente; welcher Umfang, welche Grazie und Gewandheit der Stimmen, deren Zahl und Macht noch durch künstliche Bildung eines männlichen Soprans, vergrößert war! Welche Melodie im Einzelnen und welche Harmonie im Ganzen! So nur schienen alle Anforderungen an die Oper völlig befriedigt und doch war gerade so das innerste Wesen der Oper zerstöhrt und durch dessen grundfalsche und verkehrte Ansicht eine Abgötterei eingeführt, die den herrlichen Tempel der wahren Kunst mit Götzen und Zerrbildern anfüllte, deren Umsturz unmöglich, oder doch Riesenkräften aufgespart zu sein schien!

Sobald nemlich die Trennung des italienischen Musikers vom poetischen Substrat der Oper entschieden war, so blieb Ersterem kein anderes Element, kein anderer Anhalt als sein eignes, isolirtes, aber unstreitig reifes, Talent. Mit diesem versuchte er es, ein musikalisches Ganzes zu konstruiren, welches seiner eignen Neigung und Bildung gleich sehr wie dem Geschmack des Volks entsprach. Was, bei dem Mangel an Poesie, einem Werke an Klarheit der Gedanken, Bedeutsamkeit der Worte und Präzision der Handlung, abging, das mußte die Menge der Töne ersetzen. Jedes Gesangstück nahm mehr oder minder den Charakter des lyrischen an und um in den ungezügelten Lauf der Gänge, in die, fast durchaus unrhytmische Bewegung der Töne, einen sichern Halt, eine Art von Grundlage und Schranke, zu bringen, entstand: die Antithese. Diese diente zu gleicher Zeit zur Begrenzung der Ausschweifung der Töne und zum harmonischen Kontrapost. Innerhalb dieser Schranken ward den Tönen jede willkührliche Bewegung gestattet, welche sich aber, der Gefälligkeit, Anmuth und Leichtigkeit halber, auf diatonische Wendung oder geschärftes Fortschreiten, reduzirte. Ueberhaupt war Euphonie allgemeines Grundgesetz und die Dissonanz insbesondere durfte selten oder nie vorkommen, aus Furcht, dem Ohre zu mißfallen. Bei diesem großen Bedürfniß von vielen und starken Tönen war die Erfindung der männlichen Soprane für die Musiker der trefflichste Fund, zumal Gewohnheit, Sitte und National-Charakter der Italiener das Auftreten der Weiber erschwerte. Könnte über die gänzliche Verkehrtheit der italienischen Oper noch der mindeste Zweifel obwalten, so würde ihn die Vorliebe für diese Wesen gänzlich niederschlagen. Wir werden an einem andern Orte dieses Blatts zeigen, welche Vorzüge und welche Mängel diese Soprane haben, und daß sie ächten Ausdrucks durchaus unfähig und mithin in der dramatischen Musik das zerstöhrende Prinzip sind; wenn dem aber also ist, und die Italiener gleichwohl diese Soprane zur Grundlage ihrer Opern machten, so folgt daraus um so mehr ihre gänzliche Lossagung von wahrem poetischen Ausdruck, ihre Unnatur und unzweifelhafte scenische Untüchtigkeit.

Mit dem Eintritt dieser Soprane in die Oper brach Verschrobenheit und musikalischer Galimatias unaufhaltsam herein. Den Werth des Tons, in seiner ursprünglichen Bedeutung — Ausdruck des Lebens in der Natur — zu erkennen und geltend zu machen, lag außer der Sphäre und außer den Kräften eines Wesens, dem das höhere Leben nicht zugestanden werden kann; mithin blieb dem Sopranisten nur das Imitatorische, das Instrumentale des Tons (siehe Instrumente) und hierin konnte er es leicht zu der ausgezeichneten und glänzenden Fertigkeit bringen, welche an vielen solchen Sängern mit Recht bewundert wird; es folgt aber hieraus nichts weiter, als daß dieselben gar nicht anders gebraucht werden sollten als wie Instrumente, die man aber bekanntlich nicht zu Helden und Liebhabern macht und s. w. War nun der primo uomo die Angel und Leisten der ganzen italienischen Opernmusik, so ruhten auch alle übrige Stimmen auf ihm, und wurden nach ihm zugeschnitten, zumal auch die prima donna in der Regel ein männlicher Sopran war. Die übrigen Stimmen mußten in den Strudel und die Drehkrankheit ebenfalls hineingezogen werden, da sonst gar kein Verhältniß im Einzelnen, kein harmonisches Ganzes, zu bewerkstelligen gewesen wäre und so wurde denn dieses Ganze ein melodisches, harmonisches, glänzendes und schillerndes — Nichts; ein wogendes, fluthendes, trügerisches Meer voller Untiefen neben seichten Stellen und unwirthbaren Syrten; ein Treibjagen der Töne; ein Schimpfspiel der Stimmen und Instrumente; eine Kunstreiterei und Seiltänzerei der Kehle zum Hals und Beinbrechen. Das italienische Volk selbst fing nach und nach an zu begreifen, daß in seinen Opern doch wohl nur Einiges brauchbar sei und so entstanden die Chokolaten-Arien und der ganze Wirthshaus-Unfug der italienischen Theater. Während die Italiener hierdurch wenigstens noch einigen Geschmack bewiesen, nahmen die Franzo-

Digitized by Google

sen, Engländer und Deutschen, den ganzen Kram für baare Münze, zahlten ihrerseits ungeheure Summen für die trefflichen Lektionen und saßen in ihren Opernhäusern mit andächtiger Langeweile vor dem goldenen Kalbe. Musik und Pumpelmusen konnten nur aus Italien kommen, wie Gouvernanten nur aus Frankreich und wirklich ward die italienische Musik die Bonne der halben Welt, deren Nutzen mit dem gestifteten vielfachen Unheil, in gar keinem Verhältniß steht. Wie tief eingewurzelt dieses Unheil ist, läßt sich wohl daraus abnehmen, daß noch vor kurzem in einem hiesigen öffentlichen Blatte geäußert ward: „der männliche Sopran sei sehr für das Theater geeignet" — ferner: — „mit allem möglichen Patriotismus für das deutsche Theater, sei doch die italienische Sprache herrlich für den Gesang und die italienische Gesangs-Schule bis jetzt die einzige und beste in Europa, nach der sich alle Gesang-Künstler bilden müßten, wenn sie etwas wahrhaft Schönes leisten wollten" —; womit denn der italienischen Oper das Wort geredet wird. Sollten diese Behauptungen nicht, wie es fast scheint, Ironie sein, so kann es nicht schwer fallen, sie fast durchweg zu widerlegen. Was die erste derselben anlangt, daß nemlich die Kastraten sehr für das Theater geeignet wären, so glaube ich mich auf das früher hierüber Gesagte beziehen zu können, indem ich nur noch wiederhole: daß ich den Instrumental-Werth des männlichen Soprans gewiß anerkenne. Wenn ferner als Motiv für die Aufführung italienischer Opern angeführt wird: daß die italienische Sprache singbar sei, so ist dies wohl noch nie bestritten worden, in wiefern daraus aber folgt: daß wir italienische dramatische Musik anhören sollen, ist nicht wohl zu begreifen, da es zu diesem Behuf Konzerte u. s. w. giebt. Was aber die italienische Gesang-Schule betrifft, so werden wir uns erst recht gründlich verständigen müssen: was denn eigentlich unter diesem herkömmlichen Gemeinplatz und insbesondere, unter Gesang-Schule, zu verstehen sei. Wenn, nach dem früher Ausgeführten, Gesang (der Stimme) hörbarer Ausdruck des Lebens, Kunst des Gesanges, vollendeter Ausdruck, ist, so folgt von selbst, was die Schule des Gesanges zu lehren hat, nemlich: das Organische und das Geistige desselben. Den ersten Theil dieses Unterrichts hat die italienische Schule vollkommen erschöpft und geleistet, das kann und wird Niemand bestreiten; den zweiten Theil dagegen — kennt sie gar nicht, oder achtet ihn doch durchaus für untergeordnet und dies ist auch ganz natürlich, ist eine nothwendige Folge der bloß musikalischen, nicht poetisch-musikalischen, Ansicht der Oper. Dem Dichter ist der Akzent alles, dem italienischen Musiker nichts! Er nimmt gar keine Notiz davon und man kann dreist behaupten, daß er keinen andern Akzent kennt als den Vokal. Nur wenn der poetische Akzent mit diesem zusammenfällt, kann der Dichter das Glück haben, ergriffen zu werden, wenn nicht, wie in der Regel, dieser Vokal zu Passagen, Koloraturen und Läufen gemißbraucht wird. Die italienische Schule erweiset sich also in ihrem Unterricht nicht anders wie in ihren Opern, sie lehrt nur den Ton nach Stärke und Schwäche, Folge und Uebergang, Reinheit und Umfang, mehr nicht und kann nicht mehr lehren, weil ihr der Ausdruck des Textes, des Worts, der poetische Sinn und innerste Geist des Drama wildfremd sind, weil sie empirisch ist und doch keine Beispiele poetisch-musikalischer Dramen aufzuweisen hat. Wir können also die italienische Schule nur praktisch in Bezug nehmen. In dieser Hinsicht ist die Righinische, als die neueste und ausgebildetste, am interessantesten. Es ist schwerlich zu glauben, daß je ein Musiker das Organische der Stimme (s. oben) mehr ergründen und musikalisch besser benutzen werde, als er, und seine Anweisungen zum Solfeggio und zum Portamento beurkunden gleichsehr die Kenntniß der organischen Natur der Stimme wie ihres [redacted]monischen Verhältnisses zu den Instrumenten: allein nichts desto weniger finden wir ihn gänzlich unbekannt mit dem Ausdruck des Geistigen durch die Stimme, mit der poetischen Seele im musikalischen Körper, welche erst durch Gluck, Mozart, Spontini u. a. m. offenbart ward, wie wir späterhin sehen werden. Er ist, obwohl der sinnigste unter den neuern Italienern, durchaus befangen in der Musik, Widersacher des Operndichters und Verehrer und Beförderer des männlichen Soprans, und er muß um so strenger beurtheilt werden, da er die trefflichsten Vorgänger und Zeitgenossen hatte, die ihn über seinen Irrthum hätten belehren können, welches bei den Italienern der älteren und mittleren Periode nicht der Fall war. Seine selva incantata und gierusalemme liberata, die er selbst für gelungener als Tigranes, Arianna und Atalanta hielt, geben den unzweideutigsten Belag zu diesem Urtheil und wir werden dies in der besondern Beurtheilung beider erstern Werke, in diesem Blatte, nachweisen. — Wenn wir nun also in der italienischen Schule durchaus rein-musikalische Bildung und gänzliche willkührliche Unterordnung

Digitized by Google

und Nichtachtung des dramatischen Gedichts finden, wogegen neuere deutsche und französische Meister wahrhafte Anerkennung des umgekehrten Verhältnisses bewiesen und den höchsten poetisch-musikalischen Ausdruck geleistet haben: so kann man nicht mit Grunde behaupten: „daß die italienische Gesang-Schule die einzige und beste in Europa sei, und daß alle dramatische Künstler, die etwas wahrhaft Schönes leisten wollten, sich nach ihr bilden müßten.“ — Wir müssen zwar jedem Sänger rathen, sich mit der italienischen Schule aufs gründlichste bekannt zu machen, doch nur so, wie wir dem Dichter das Studium der Prosodie empfehlen würden, und wir leugnen schlechthin, daß sich ein dramatischer Künstler in jener Schule mehr als zum angenehmen und fertigen Sänger bilden könne. Welche Forderungen macht aber nicht das tiefere Gemüth, ächt tragischer Sinn und eine reiche Fantasie, an die Oper! Und welche italienische Oper befriedigte diese Forderungen? könnte — wollte — sie befriedigen? Wo nicht einmal der Wille, das Streben vorhanden ist, wo vom Anfang herein verkehrt zu Werke gegangen wird, wie kann sich da das Rechte und Vollendete gestalten! —

(Die Fortsetzung folgt.)

Am 25sten December: Die Jungfrau von Orleans. Mademoiselle Schubert, vom Theater zu Königsberg: Agnes Sorel. Mademoiselle Düring: Johanna d'Arc.

(Beschluß.)

Als die Jungfrau von Orleans auf der hiesigen Bühne zum ersten Male erschien, war es die große tragische Künstlerin Hendel-Schütz, welche der Rolle der Johanna d'Arc die erste Gestalt verlieh. In den so oft von ihr bewunderten Darstellungen derselben bildete sie diesen hohen romantischen Charakter der heldenmüthigen Jungfrau zu einem Grade von Vollkommenheit in Deklamation und Aktion aus, wie er wohl schwerlich von irgend einer andern deutschen Schauspielerin erreicht worden ist. Ihre Darstellungsweise blieb auch mit Recht, so viel wir beobachtet haben, mehr oder weniger Vorbild bei allen denen Künstlerinnen, welche nach ihr auf dieser Bühne die Rolle gegeben haben, je nachdem mehr oder weniger Geistes- und Kunstverwandtschaft zwischen ihnen und dem ersten hohen Musterbilde Statt fand.

Wir lassen den Werth dieser nachfolgenden Darstellungen auf sich beruhen, um nur einiges über die neueste Darstellerin zu bemerken. Wir haben Grund zu glauben, daß Demoiselle Düring Mad. Hendel-Schütz in der Rolle der Johanna nicht gesehen habe. Um so mehr gereicht es ihr zur Ehre gleich bei der ersten Vorstellung den Charakter in seinen Hauptmomenten nicht nur richtig und geistreich aufgefaßt, sondern ihn auch konsequent bis ans Ende durchgeführt zu haben. Von den drei großen Hauptpartien des Charakters: des schlichten unschuldigen Landmädchens, der begeisterten Seherin und der Heldin, gelangen ihr die erste und letzte durchweg, und wir mögten behaupten, die erste nie vollkommener und reizender gesehen zu haben; die zweite wurde in einigen Scenen, besonders im vierten Akte vortrefflich gegeben; die desselben Charakters im ersten Akte schienen noch der Vollendung zu ermangeln, woran die heilige, achtbare Scheu bei dem Beginnen des großen Unternehmens wohl vorzüglich Schuld seyn mogte.

Ausgezeichnet waren Spiel und Sprache in der Scene am Schlusse des zweiten Akts, die Scene mit dem schwarzen Ritter und die gleich darauf folgende mit Lionel, im vierten nach der Krönung mit den Schwestern und der Moment des Abganges, die Scene im Thurm und vorher mit den Köhlern und Raimund im Walde und die letzte im fünften Akt. Der große Monolog im vierten Aufzuge und das Gebet vor Sprengung der Ketten gaben schon in dieser ihrer ersten Anlage auf eine sehr erfreuliche Weise zu erkennen, was bei fortgesetztem Studium der Rolle und dieser Scenen, darin von der trefflichen Künstlerin bei den folgenden Darstellungen zu erwarten steht. Solche Aufgaben lösen sich nicht gleich bei dem ersten Versuche vollkommen; aber gewiß — sie werden gelöst werden. Sehr günstig und der Gestalt der Jungfrau zusagend war das auserlesene Helden-Kostüm im Helm und Panzer. Der einstimmige Hervorruf der Künstlerin von

Digitized by Google

Seiten des überfüllten Hauses nach beendigtem Stück, gab den tiefen Eindruck zu erkennen, den ihr Spiel bewirkt hatte. — Demoiselle Schubert vom Theater zu Königsberg gab als Gastrolle Agnes Sorel; eine vortheilhafte Gestalt fürs Theater zeichnet diese junge Schauspielerin aus, in deren Darstellung Fähigkeit und Studium nicht zu verkennen ist; minder sagt ihr aber bei Charakteren dieser Art und zwar hier im Gegensatz mit Johanna, der etwas zu tief gehaltene Ton der Stimme zu, die bei einer Agnes Sorel wohl nicht süß und schmeichlerisch genug ertönen kann. — Hr. Beschort als König, war was er seyn sollte, und schien mit neuer Liebe diesen wichtigen Charakter ergriffen zu haben. Herr Maurer als Dunois, der die Rolle des Herrn Mattausch übernommen hatte, gab sie mit Feuer und Würde des Helden. Rollen dieses Charakters sagen ihm zu und fortgesetztes eifriges Studium, besonders in metrischer Deklamation, werden ihn ganz dazu eignen, in Zukunft dieses Fach mit Ruhm und Ehre in der Tragödie auszufüllen. — Der zwar kleine, aber für den tragischen Effekt des Endes des vierten Akts so gewichtige Auftritt Raimonds schien ganz verfehlt. Hier muß jeder Schritt, jede Bewegung des Schauspielers, der ihn darzustellen hat, jedes Wort, was er zu sprechen hat, bedacht, besonnen seyn, am allerwenigsten durch kleinliche abschweifende Bewegungen nach hierhin und dorthin das Ganze zerstückelt werden; die gebildete Sprache muß von der tiefsten Empfindung des Gemüths zeugen. Hier kann ein guter Schauspieler in wenigem viel seyn. Mit Geschicklichkeit wurden die Zweikämpfe der einzelnen Krieger im dritten Akt ausgeführt, so wie die ganze Vorstellung meist in allen Theilen, und selbst in den unwesentlicheren Nebendingen, für sehr gelungen zu erklären ist.

Y.

Einige Bemerkungen eines Nichtgelehrten über die in No. 24. des dramaturgischen Wochenbl. befindliche Beurtheilung des Trauerspiels: Die Macht der Verhältnisse.

Nachdem Schreiber dieses, ein aufmerksamer Theaterfreund, seit Schillers Tode, außer einigen ziemlich welken Nachahmungen desselben und einigen totalen Verkrüppelungen oder wesenlosen Schatten, nur ein paar Stücke über die tragische Bühne gehen gesehen, deren Verfassern in der That Geist und Talent nicht abgesprochen werden mochte, denen aber gleichwohl immer noch das ächte dramatische Leben fehlte, welches das Ganze erst zu einem wahrhaften, mit organischer Nothwendigkeit zur Erscheinung kommenden Ganzen macht; nachdem ich von einer andern Seite in unsrer neuesten Poesie überhaupt ein bedenkliches Streben sich von dem irdischen Grund und Boden gänzlich loszureißen, ein Streben nach Verflüchtigung des Körperlichen, kurz ein Streben zur bloßen in den Lüften schwebenden und in den Lüften zerrinnenden Phantasmagorie wahrzunehmen geglaubt hatte, so traten mir in der Schuld von Müllner und jetzt in der Macht der Verhältnisse zwei Werke entgegen, die mir, obgleich beide sehr verschieden von einander, doch gleich ausgezeichnet jedes in seiner Gattung erschienen, und über welche ich mich einmal redlich und unverhohlen freuen zu dürfen hoffte. Ohne mit dem Verfasser des letztern — denn nur von diesem kann hier jetzt die Rede sein — über die Wahl des Stoffes zu rechten, da ich in meiner Einfalt wähnte, daß es hier — und wo nicht? — mehr auf das Wie? als auf das Was ankäme, glaubte ich in diesem Trauerspiele eine höchst verständige Anlage des Plans, Anordnung und Aufeinanderfolge der Scenen, eine mit sicherer Hand geführte treffliche Charakterzeichnung, eine einfache von allem Flitterstaat freie und doch kräftige und frische Sprache, und vor allem eine solche Wahrheit, ein solches inneres Leben der Darstellung zu erkennen, daß ich erfreut zu mir selber sagte: das ist einmal Fleisch und Blut! Das ist ein lebendiger Mensch!

Da kommt mir nun aber die oben angeführte Beurtheilung in die Hände, und ich muß zu meinem großen Verdrusse sehn, daß es wieder nichts war, daß ich umsonst gehofft, daß ich mich umsonst gefreut, daß ich Unrecht hatte, und daß das Stück ein schlechtes Stück ist!

Der Verdruß über meine solchergestalt zu Wasser gewordene Freude hat mich aber diesmal gänzlich aus der Resignation und Demuth hinausgetrieben, mit welcher ich — der ich in meinem Leben noch nichts drucken lassen — mich sonst jedem gedruckten Ausspruch ehrerbietig unterwerfe, besonders wenn mir, geharnischten Rittern gleich mit herunter gelassenem Visier, griechische und

Digitized by Google

ateinische Wörter, die ich nicht verstehe, daraus ntgegen springen: und so möge der Verfasser jeer Beurtheilung mir einige bescheidene Fragen nd Bemerkungen erlauben und sie dem Ungeehrten verzeihen.

Warum also frag ich, ist die Macht der Verhältnisse ein schlechtes Stück?

Weil es keine antike Schicksalsfabel ist, antwortet der Beurtheiler. Nur eine Tragödie, der eine solche zum Grunde liegt, verdiene den Namen mit Recht; in der M. d. V. aber sey an die Stelle des alten Schicksals blos eine Verkettung von beengenden und zwingenden Momenten, dem gemeinen Leben entschöpft und aus den Geschichten des Tages entnommen, zur Schau ausgestellt, und das Stück nichts weiter als ein Versuch das gemeine bürgerliche Familien-Schauspiel zu einem Trauerspiel zu erheben. Darauf wird Schillers bekanntes, so oft wiederholtes Wort noch einmal wiederhohlt und endlich das Stück mit dem Iffländschen Trauerspiel: das Gewissen zusammenstellt. —

Tous les genres sont bons, hormis le genre ennuyeux! könnte ich mit Voltaire ihm entgegenrufen, da es aber zu jetziger Zeit unpatriotisch, undeutsch und unchristlich wäre, einen Wälschen zu citiren oder seiner Meinung zu sein, so will ich blos bemerklich machen, daß der Beurtheiler hier offenbar bürgerliche Verhältnisse im höhern Sinne des Worts, staatsbürgerliche Verhältnisse, mit pfahlbürgerlichen und gemeinen häuslichen verwechselt. Einen armen kranken Menschen fünf lange Akte durch wie in dem Iffländschen Gewissen, an Reue, Gewissensbissen und an einer bösen Haushälterin dahinsterben sehen, ist allerdings ein sehr miserables Schauspiel; allein ich möchte den Beurtheiler auf sein Gewissen fragen: wo ist hier eine Aehnlichkeit mit unserm Trauerspiel? Heißt ihm die Darstellung einer gesellschaftlichen Einrichtung, wie der Unterschied der Stände, die so gewaltig und wirklich gigantisch durch die ganze neuere Geschichte schreitet, ja die in dem großen Trauerspiele des alten Roms schon eine so mächtige Rolle spielte, heißt ihm das wirklich blos ein dem gemeinen Leben Entschöpftes, aus den Geschichten des Tages Entnommenes? Sollte denn, ich frage ihn nochmals — wenn es ihm anders möglich ist, einen Augenblick aus den abgeschlossenen Pferch der Theorie zu treten — sollte die Darstellung eines solchen weltgeschichtlichen Gegenstandes nicht ein würdiger Stoff des Trauerspiels sein? Ja wird nicht jeder Dichter, der einen Gegenstand der neueren Geschichte erwählt, oder seine Begebenheit in die neuere Zeit verlegt, mehr oder weniger genöthigt sein, eben diese Macht der Verhältnisse mit in den Kreis seiner Darstellung zu ziehen, sie als ein Princip derselben anzuerkennen, da sie ja in der That ein Hauptprincip des ganzen gesellschaftlichen Zustandes des Neuern ist? Ich erinnere an Kabale und Liebe, an Göthes natürliche Tochter, so viel sich das Ganze aus dem Theil beurtheilen läßt, an dessen Torquarto Tasso, der ganz füglich selbst die Macht der Verhältnisse heißen könnte, und mehrere andere, die dem Leser gewiß einfallen werden. — Uebrigens bin ich von der Angemessenheit und Würde des Gegenstandes so überzeugt, daß ich sogar nicht läugne, er könne noch von einem höhern Standpunkt angesehn und dadurch eines höhern poetischen Lebens theilhaftig werden, als dies bei unserm Trauerspiel der Fall ist.

Wenn das eben Gesagte etwas Wahres enthält, so fällt die Anwendung des Schillerschen Wortes von selbst weg. Schiller hatte bei der Gefahr, die unserer gespannten Poesie damals drohte, in den Sumpf der allergemeinsten häuslichen und bürgerlichen Verhältnisse hinabgezogen zu werden, ganz Recht; indeß würde er, wäre er Zeuge des ganz entgegengesetzten Strebens, welches ich schon oben näher angegeben habe, wahrscheinlich würde er jetzt etwas ganz anderes sagen. Der Muth, bei jenem Streben und nach dem entsetzlichen Geschrei, welches so lange Zeit gegen die Gattung erschallte, wozu unser Trauerspiel zu gehören scheint, dennoch wieder einmal mit einem Stück aufzutreten, welches sich lediglich an die Wahrheit der Darstellung und an den Grund und Boden des wirklichen Lebens hält, dieser Muth, mein ich, verdient zu jetziger Zeit wenigstens anerkannt zu werden.

Einem Verdienste des Stücks, der trefflichen Charakterzeichnung, scheint der Beurtheiler halb und halb Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Wenn er indeß sehr streng tadelt, daß die Charaktere der beiden Liebenden nur leicht und oberflächlich gehalten sind, welche Behandlung mir gerade sehr weise dünkt, so kann ich mich dabei der Erinnerung an den alten General nicht erwehren, der bei einem Morgenständchen, welches ihm die Hautboisten eines Regiments brachten, seinem Adjutanten befahl hinunterzugehn und die beiden Horniſten, die er weniger als die andern

Digitized by Google

arbeiten und öfters pausiren sah, wegen ihrer Faulheit tüchtig durchzufuchteln.

Uebrigens liegt in dem Lobe, welches er den darstellenden Schauspielern spendet, wider seinen Willen indirekt das Lob des ganzen Stückes selbst. Nur das ächte dramatische Leben desselben konnte es den Schauspielern möglich machen, etwas so Vorzügliches und Lebendiges zu leisten, als wirklich geschah.

Dies schien auch im Ganzen die Meinung und Empfindung des Publikums zu sein. Die mit jedem Akt, jeder Scene immer mehr zunehmende Ruhe, Stille und Aufmerksamkeit war um so mehr zu bewundern, da sie sonst in unserm Theater eine seltene Erscheinung und in der Regel nur bei einem Ballet zu bemerken ist.

In Ansehung des Landpredigers endlich, von welchem der Beurtheiler zuletzt meint, daß er besser weggeblieben wäre, kann ich am allerwenigsten seiner Meinung sein. Eben er war durchaus nothwendig, um als Gegensatz das auszusprechen, wovon früher, so wie das Ganze einmal angelegt war, nicht die Rede sein konnte, und (indem er den Unterschied zwischen dem point d'honneur und der wahren Ehre andeutet und die höhere Ansicht, welche die Religion von den Verhältnissen der Welt gewährt, der Beschränkung, in der die andern Personen des Stücks befangen sind, gegenüberstellt) die Dissonanz in einen beruhigenden Akkord zu lösen.

Schließlich sey es noch erlaubt zu bemerken, daß der Beurtheiler mit einer gänzlich unrichtigen Bemerkung schließt. Wenn die Täuschung, ohne welche kein wahrer Kunstgenuß möglich ist, dadurch verloren ginge, daß wir die Ansichten und Meinungen der handelnden Personen für Vorurtheile halten und nicht mit ihnen theilen, wie übel wäre es dann um den Kunstgenuß bestellt gerade bei den verlangten Schicksals-Tragödien, welche in der antiken Welt spielen, oder überhaupt in einem fremden Lande, dessen Bewohner andre Religions-Begriffe haben als wir, sobald wir nicht unchristlicher Weise etwa selbst mit den handelnden Personen an Jupiter, Brama, Odin ꝛc. glauben!

Das ist nun zum Theil, was ich mich aus reinem Eifer für Wahrheit und Billigkeit zu sagen gedrungen fühlte. Die Macht der Verhältnisse für ein Stück ohne Fehler zu halten, fällt mir nicht ein; allein viele Stücke, denen man noch weit wichtigere vorwerfen kann, sehen wir demungeachtet mit Vergnügen, und bei der Dürre und Unfruchtbarkeit, unter welchen die deutsche Bühne seufzt, scheint es mir groß Unrecht, ein Drama, welches doch unläugbar in vieler Hinsicht so bedeutend, kräftig und lebendig auftritt, mit solcher Unbilligkeit, blos tadelnd zu verwerfen, ohne im mindesten das wahrhaft Gute anzuerkennen, oder richtiger: anzudeuten, an dem es doch wahrlich nicht arm ist.

(Die Gegenbemerkungen des Herausgebers folgen im nächsten Stück.)

Von diesem Wochenblatt wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poßstraße Nr. 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Januar bis Junius zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhandlung zu bekommen ist.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 27. Januar 1816.

Nr. 4.

Einige Gegenbemerkungen zu den Bemerkungen eines Ungelehrten über die Beurtheilung des Trauerspiels: die Macht der Verhältnisse *).

Der Herausgeber hält sich für verpflichtet, zwischen die beiden kämpfenden Parteien in die Mitte zu treten. Der Wunsch gerecht zu seyn und auch entgegengesetzte Meinungen auftreten zu lassen, bestimmte ihn, dem vorstehenden Aufsatze die Aufnahme in das dramat. Wochenbl. nicht zu versagen; aber dieselbe Rücksicht zwingt ihn auch, den unbekannten Einsender zu vertreten, und in dessen Geiste, wie er glaubt, einige Gegenbemerkungen aufzustellen.

1) Wenn der Hr. Verfasser sagt, daß es bei einem Kunstwerke auf das Wie mehr ankommt, als auf das Was, so wird er ihm dies zugeben, aber dagegen auch darauf aufmerksam machen, daß das Was, der Stoff, der höchsten Beachtung gleichfalls werth ist, weil ohne das Was auch das befriedigende Wie nicht möglich ist.

2) Die Behauptung, daß der Stoff der Macht der Verhältnisse aus dem gemeinen Leben und aus den Geschichten des Tages geschöpft sey, hat der Herr Verfasser keineswegs widerlegt, und wird auch wohl eingestehen, daß sich dies nicht widerlegen läßt. Die Katastrophe des Stücks drehet sich um die Begebenheit, daß ein adlicher Staabsofficier einen bürgerlichen, titellosen Privatmann persönlich beleidigt, und diesem dafür die Genugthuung versagt, — eine Geschichte, wie sie vor dem Jahr 1806 gewiß alljährlich in jeder deutschen Stadt zu Dutzenden sich erzeugten.

3) Daß der Unterschied der Stände einer großen idealen und dramatischen Behandlung fähig sey und in ihn der Konflikt der handelnden Personen gelegt werden könne, wird wohl Niemand dem Herrn Verfasser abstreiten wollen; aber der Einsender in No. 24. des dramat. Wochenbl. hatte ja nur von den konventionellen Ansichten des Unterschiedes der Stände, von den Vorurtheilen des Adels, gesprochen, welche er als tragischen Stoff verschmähte, und welche er wahrscheinlich nur dem Lustspiel oder dem Familien-Schauspiel zuerkennen will. Denn daß der Dichter jenes Trauerspiels den Unterschied der Stände in ihrer höheren staatsbürgerlichen Bedeutung aufgefaßt habe, können wir dem Herrn Verfasser nicht glauben; indem der Dichter, wenn er dies bezweckte, dadurch sein eigen Werk zerstörte, daß der Schriftsteller Weiß keinesweges als ein reiner Repräsentant des Bürgerstandes angesehen werden kann, da er erstlich, der Gesinnung nach die Hauptvorurtheile des Adels theilt und nur in einer gewissen Opposition sich dem Adel gegenüber stellt, weil ihm versagt wird, was jenen auszeichnet, und dann auch selbst seiner Geburt nach im Verlauf des Stückes als ein adelicher Bastard hervorgeht. Das ganze Gespräch mit seinem Vater im Gefängnisse stimmt doch wohl schwerlich mit den Ansichten eines bürgerlichen, — der Wunsch, lieber durch Gift adelich, als durch den Nachrichter zu sterben, ist doch wohl, wie so manche andere Aeußerung in der Gefängnißscene, den adlichen Vorurtheilen bei zu zählen.

4) Die Charakterlosigkeit der beiden Liebenden im Stück vertheidiget der Herr Verfasser durch einen witzigen Einfall, der nur leider zu sehr nach derselben Macht der Verhältnisse schmeckt, die uns in dem ganzen Stück so widrig entgegen

*) Siehe dramat. Wochenblatt 1815. No. 24. und 1816. No. 3.

Digitized by Google

tritt; aber wir möchten doch auch den Wunsch ganz gerecht finden, daß diese Charaktere, wenn auch aus Rücksichten des Inhalts in den Hintergrund gestellt, doch so viel Interesse behalten müssen, daß sie nicht Widerwillen erregen. Wenn wir an Schillers Stücke hierbei erinnern dürfen, wie viel Interesse hat er seinen Liebenden zu geben verstanden, so mannichfaltig sich auch ihre Liebe darstellen mag.

5) Daß zum Schlusse des Stücks ein Geistlicher eine religiöse Beruhigung in das Drama bringe, hat der Einsender von No. 24. ja keinesweges getadelt, vielmehr ist ja dies gerade der Haupttadel desselben, daß es diesem Stücke durchaus an höherer und ächt-religiöser Beruhigung fehle. Er ist blos deshalb mit dem Landprediger des Dichters unzufrieden, weil er ihn als Kritiker und als Menschen nicht befriediget. Der Schriftsteller Weiß stirbt offenbar in einer gewissen sittlichen Verwirrung der Begriffe, und eben deshalb läßt sein Tod einen zerreissenden Eindruck zurück, weil wir in der Person des Landpredigers die geistige und sittliche Ueberlegenheit vermissen, welche wir ihm wünschen, um über diesen modernen und ein wenig verzerrten Stoiker den Sieg davon zu tragen und zugleich den mitfühlenden Schauern in seiner geistigen Ueberlegenheit die höhere Beruhigung zu bringen.

6) Ueber die Art und den Grad der Täuschung, welche bei einem Kunstwerke Statt finden darf und soll, enthalten wir uns hier unsere Meinung hinzu zu fügen, weil uns die engen Grenzen des Raums abzubrechen gebieten, und wir ohne eine weitläuftigere Auseinandersetzung hierüber nicht zu sprechen wissen. Vielleicht finden wir oder einer unserer Mitarbeiter ein ander Mal Gelegenheit, diesen schwierigen Gegenstand zu beleuchten. —

D. Her.

Am 26sten December: Die Uniform des Feldmarschalls Wellington, Lustspiel in einem Aufzuge von Kotzebue.

Der Feldherr der Engländer hat die Franzosen geschlagen und über den Adour getrieben; verirrt sich aber bei der Verfolgung, an dem dunklen regenreichen Abend, mit seinem Adjutanten und wenigen Leuten in ein Wirthshaus, dessen Besitzer, ein lustiger Deutscher, die Engländer mit der größten Freude aufnimmt. Der Adjutant giebt heimlich Befehle, daß schnell eine stärkere Mannschaft herbeigeführt werde, die das Dorf besetzen soll, damit der Feldherr nicht etwa gar von den herumschweifenden Franzosen gefangen genommen werde. Während er diese Verstärkung erwartet und die Uniform des Marschalls am Kamin trocknet, unterhält er sich mit dem Wirth, dessen Spaßhaftigkeit und Liebe für die Engländer ihn zu der Unbesonnenheit verführt, zu entdecken, daß der Marschall wirklich im obern Stübchen hause. Wirth und Wirthin sind entzückt einen solchen Gast zu haben, und der Erste erbietet sich, damit das Kleid schneller trockne, es selbst anzuziehn, bis der Feldherr es wieder gebrauchen könne. Es wird ihm erlaubt. Als die Wirthin allein ist, erscheint ein französischer Präfekt, den sie aber, die nur an Engländer denkt, gleichfalls für einen solchen hält. Durch seine Störrigkeit beleidigt, vergißt sie ihr Versprechen zu schweigen, und plaudert aus, daß sie selbst den Marschall jetzt bei sich bewirthe. Der Präfekt täuscht sie, eilt schnell davon, bringt mehrere französische Soldaten mit und nimmt nun — den Wirth, der jetzt in der Uniform erscheint, statt des Marschalls gefangen, während dieser ruhig im obern Stockwerk haust. Zum Glück erscheint dann auch schnell genug die Englische Mannschaft, um den Wirth zu befreien, und die Franzosen gefangen zu nehmen.

Ob die Anekdote wahr ist, wissen wir nicht; ja wir glauben sie bezweifeln zu dürfen. Gern aber gestehen wir, daß sie mit Lust und Liebe und mit leichtem Witz dramatisirt worden ist. Nur ein Paar Scherze, die Herr v. K. dem deutschen Wirthe gegen die Deutschen in den Mund legt, misbilligen wir sehr, obwohl sie an und für sich nicht böse gemeint sind. — Es wäre möglich, daß die Engländer aus Neugierde dies Stück übersetzten, und wohl gar die halbschierigen Späße für Ernst nähmen, was denn doch gewiß auch Herrn von K. sehr unlieb seyn würde. Ueberhaupt soll jeder deutsche Dichter von den Deutschen nie ohne innige Hochachtung reden; darum bitten wir ihn nicht, das fordern wir, obwohl wir dem freundlich schuldlosen Scherze den Spielraum durchaus nicht verengen wollen.

Es ist ein neuer und seltsamer Gedanke, daß in diesem Stücke die Furchtsamkeit in die jungen halbkomischen Liebenden, (Herr Bethmann und

Demoiselle Schaffner) und die Furchtlosigkeit, wenigstens die momentane, in das ganz komische alte Ehepaar (Hr. Gern Sohn und Madame Eunike) gelegt worden ist. Was Hr. von K. damit sagen will, wissen wir nicht; — vielleicht wollte er gar nichts damit. — Das ganze Stück wurde mit guter Laune und Raschheit gegeben, und deshalb gefiel es. Ohne Raschheit, (einen der ersten Hebel jeder Posse) würde es gewiß nicht gefallen haben, sondern eher gefallen seyn.

Zu große Raschheit im Spiel ist allerdings auch ein Fehler, doch trifft man ihn auf deutschen Bühnen sehr selten; bei Franzosen häufig, die z. B. Molieres Geizigen in 50 bis 55 Minuten abzuspielen im Stande sind.

Es folgten die Drillinge, über die in diesen Blättern zur Genüge gesprochen worden ist.

Zfr.

Wie man lieben muß, ein romantisches Schauspiel in einem Akt, nach Zschokke's Feenmährchen frei bearbeitet und in Musik gesetzt vom Freih. v. Miltiz ward am 27. December zum Erstenmal wiederholt.

Wie man lieben muß? Ein Räthsel, das uns vom Dichter aufgegeben worden, und dessen Auflösung Vielen um so schwieriger werden muß, als er uns glauben machen will, des guten Mädchens Liebe stehe der des Prinzen an Edelmuth nach. Er hat Recht, sobald er von allen Leidenschaften des Weibes der Eitelkeit die Krone zuerkennt; aber da macht er sich ganz entsetzliche Feinde. Ich werde mich hüten, seiner Meinung zu seyn: nein, steif und fest will ich behaupten, daß das schöne Geschlecht nichts weniger als eitel ist; und so habe ich den Prozeß gewonnen, wenn ich, von dieser Behauptung ausgehend, Laurinens Liebe über die des Prinzen Ypsilon triumphiren lasse, da es doch wohl, unter angeführten Umständen, einem Weibe ungleich schwerer ist, schön zu seyn und einen über alle Beschreibung häßlichen Mann zu lieben, als es diesem werden muß, seine schöne Larve aufzuopfern, damit der angebetete Gegenstand aus einem alten abscheulichen Weibe ein junges reizendes Mädchen werde.

Selten nur ist es vergönnt, die Wahrheit zu sagen, so sehr auch die Menschen sich dafür zu interessiren pflegen, oder wenigstens zu interessiren scheinen; ich glaube deshalb, daß ich besonders den liebenswürdigen Leserinnen dieses Blattes einen Dienst erzeige, so, und nicht anders, meinen Aufsatz beginnen zu lassen.

Wenn in diesem kleinen Singspiel unser Scharfsinn auf die Probe gesetzt ward, so wurde es unser Schönheitssinn bei Weitem noch mehr; aber daran ist nicht der Dichter schuld. Wie kann man auf der Bühne gewisse Wahrheiten auf Kosten der Poesie geltend machen wollen? Es giebt zwar der Bühnen sehr viele, und so wird sich auch mit Refereuten hie und da ein Berliner Kunstfreund eines vor ungefähr funfzehn Jahren in der Landsberger-Straße etablirt gewesenen Privat-Theaters erinnern, wo die Rolle des lustigen Schusters höchst natürlich gegeben wurde. Der Auftretende hatte nämlich zunftmäßig das Handwerk erlernt, war aber, wann er seine Pantoffeln mit dem Kothurn, oder die prosaische Werkstatt mit Thaliens Tempel vertauschte, doch eines gewissen goldenen Sprüchleins nicht eingedenk, und zeigte sich in gedachter Rolle so vollkommen schulgerecht, besonders im Kostume, daß man Leib und Leben ließ, er müsse schlechterdings ein Schuhmacher seyn. Ich weiß es recht gut, daß mancher ehrliche Mann beim Anblick eines Bettlers auf den Brettern der Kunst den Kopf schüttelt, wenn er diesen in einem ganzen Rocke oder in ganzen Schuhen erscheinen sieht; es schwebt mir noch im Gedächtnisse, wie zornig sich einst eine meiner Nachbarinnen im Parterre gebährdete, als sie Bäuerinnen in schönen seidenen Strümpfen auftreten sah, — aber, um Gottes willen, will man dem ganzen Berliner Publikum eine gleiche Naivetät zutrauen? Und thut man dieß nicht in Laurineus scheußlicher Maske und ihrem Polischinell-Rücken? Der Stoff ist es nicht, wie ich von einem Recensenten hörte, in dem gesündigt wurde: er ist wahrhaft poetisch; die Garderobe ist es allein, und daher wollen wir uns in Acht nehmen, das Kind mit dem Bade auszuschütten.

Etwas anders scheint es mit der Behandlung des Stoffes zu seyn; den möchte der Dichter wohl zu komisch genommen haben. Auffallend zeigt sich dieß in der Rede, weshalb sie mit den Gesangstücken, aus denen auch mancher prosaische Ausdruck verbannt seyn könnte, kontrastirt. Der gereimte Alexandriner mag hiezu nicht wenig beitragen, und er hätte, aus diesem Grunde, einem glücklichern Versmaaße weichen sollen. Man wende mir nicht ein, daß es in der Willkühr des Ver-

Digitized by Google

fassers stand, welch einen Anstrich er seiner Oper geben wollte. Willkühr geht sehr weit, wenn der sichere Stützpunkt, von welchem das, was Möglich und Natürlich ist, abgeleitet werden muß, aus den Augen verloren wird. Wenn der Dichter, ohne seinem Gemälde Abbruch zu thun, durch Rührung bessern kann, dann muß er es nicht durch das Lachen versuchen wollen; und wenn er unser höheres Leben in Anspruch zu nehmen vermag, ohne seiner Phantasie Fesseln anzulegen, dann muß es ihn wenig kümmern, ob auch der Witz sein Spiel, oder die Gallerie ihre Rechnung finde.

Dem Stoff weit analoger war Hr. v. Miltz in seiner Musik. Sie ist im Ganzen gut: viele einzelne Sachen sind sogar vortrefflich. Referent rechnet ganz besonders dahin die erste Arie des Prinzen, und das Duett: „Entschlossen sind nun Sorg' und Quaal!" Die Musik zu der Arie: „Euch sah die leidende Laurine" scheint aber verfehlt; ihr möchte es wohl, wie den sämmtlichen Elfen-Gesängen, an Melodie mangeln.

Das richtige Einlegen der Musik-Stücke, wo diese mit der Rede abwechseln, ist keine leichte Aufgabe, und wir lassen dem Herrn Verf. gewiß nur Gerechtigkeit widerfahren, wenn wir hier sein Talent loben; ob er gleich, als Musiker, vor denen Dichtern, die nicht so glücklich sind, Beides zu vereinbaren, Etwas voraus hat. In der Folge wird sich gewiß noch die Gelegenheit darbieten, weitläuftiger über die oft nicht gehörig vertheilten Gesangs-Partien zu reden.

Was nun die dießmalige Aufführung unserer kleinen Oper betrifft, so müssen wir es der Dlle. Eunike und dem Hrn. Stümer nachsagen, daß sie beide ganz vorzüglich gespielt und gesungen haben. Unübertreffbar zeigten sie sich in dem Duett: „Hier Brodt und Milch, verschmähet nicht die Gabe," und in dem bereits angeführten Duo: „Entflohen u. s. w."

Auf dem großen Opern-Theater zu Paris, wo in der Regel am schönsten verwandelt wird, konnten die Veränderungen, und besonders die zur Schluß-Scene, bestimmt nicht überraschender vor sich gehen.

C. D.

Am 29sten December: Die Zerstreuten, Posse in einem Aufzuge von Kotzebue.

Dieses Stück ist ein abermaliger Beweis für das auch in diesen Blättern anerkannte Talent des Verfassers für das Lustspiel; und wenn wir ihm danken für Manches, was er hier gab, so wollen wir zugleich danken für das, was er — nicht gab. Wir meinen nämlich, daß der berühmte französische Lustspieldichter Regnard, der am Schlusse des siebenzehnten Jahrhunderts einen auch in Deutschland nicht unbekannten „Zerstreuten" lieferte, einen großen Fehler beging, indem er jenen Charakter zu weitläuftig auffaßte, und ihn durch eine Menge von Situationen hindurch jagte, deren Ueberfülle den Zuschauer doch zuletzt ermüden muß. Die Kotzebueschen Zerstreuten koncentriren sich wirklich angenehmer auf einige wenige piquante Seltsamkeiten; doch ist zu bedauern, daß hie und da ein Wort, ja sogar eine ganze Scene auf Unsittlichkeit hinausläuft. Dagegen ist es sehr wohl gedacht, daß die Zerstreutheiten in diesem Lustspiel keinesweges große Unglücksfälle veranlassen (wie im wirklichen Leben gar wohl der Fall sein kann), sondern nur leichte Schäden. Fast möchten wir sagen, sie veranlassen hier nur „Malheur" aber kein „Unglück," so daß auch das allermitleidigste Gemüth nicht im fröhlichen Lächeln gestört werden kann. Hr. Unzelmann als Major von Staubwirbel zeigte sich als den wahrhaften Komiker, indem er nicht bloß durch den guten Vortrag der Worte, sondern durch Mienen, Augenaufschlag, Bewegung der Hände, Gang u. s. w. den Charakter fast vollständig auszeichnete, den der Verfasser nur flüchtig angedeutet. Diesem war es mehr um die Schilderung des Hauptmanns von Mengkorn zu thun, auf den auch einige Zerstreutheiten mehr geladen sind. Herr Döbbelin, Königl. Preuß. privilegirter Schauspiel-Direktor erfreute uns in der Scene, wo er die Zeitungen liest und eine vom Jahr 1775 ergriffen hat, die er für eine von gestern hält. — Die etwanige Frage: „Wie kommt aber ein so altes Zeitungsblatt in das Zimmer?" halten wir für unstatthaft und schwerfällig. Wer so kritisiren wollte, würde die Freude an der Posse, diesem lustig flatternden Schmetterlinge, verlieren; denn wenn man dem armen Geschöpf den bunten Staub von den Flügeln reibt, so sehen diese freilich grau aus.

Digitized by Google

Es folgte hierauf zum Erstenmale: Der Rosenstock, Spiel in Versen in einem Aufzuge von Deinhardstein.

Ein bekannter geistreicher deutscher Schriftsteller, der aber bei seinem ersten Auftreten nicht selten auf die Jagd nach Paradoxien ging, stellte einst, nach einer jener Jagden, den Satz auf, es müsse auch ein ganz reines Denken, das heißt ein Denken ohne allen Stoff geben. Man fand das hie und da sehr tiefsinnig, ja es traten bald mehrere Dichter auf, die, noch lange nicht befriedigt mit dem stofflosen Denken, nun auch die stofflose Poesie auf die Bahn brachten, wobei Anzeiger dieses nur an einige hundert Sonette erinnern will, die in der That nichts weiter sind als ein bloßer Klang, ja, wenn man will, ein Klang des Klanges vom Klange. Sie haben dadurch das Ueble gestiftet, daß das an sich so herrliche Sonnett, das schon der edle Paul Flemming adelte, ordentlich ein wenig verrufen ward, weil unter hundert Gedichten dieser Gattung fünf und neunzig fast — ausgeblasenen Eiern glichen, die man höchstens ihrer Form wegen einmal betastet, dann aber auch wegwirft.

So ganz stofflos ist nun freilich dieser Rosenstock nicht, aber der Inhalt ist doch auch so dünn und leicht, daß er selbst für das kleinste Lustspiel nicht zureicht. Zwei junge Damen, denen ein Rosenstock gebracht worden ist, bei welchem die Worte stehen „Der schönen Lina — Theodor" streiten um den Besitz, da beide den Namen führen, und beide sich von jenem Theodor geliebt glauben. Sie nehmen dann ihre Zuflucht zu Verkleidungen, ängstigen sich aber in denselben so sehr, daß sie gleich nachher, in ihrer wahren Gestalt, sich nun den Rosenstock wechselseitig anbieten. Jetzt aber will ihn keine besitzen, das ehemalige zärtlich freundschaftliche Verhältniß tritt wieder ein, und eine jede bricht eine Rose ab, und steckt sie der andern in's Haar. Mehr haben wir in der That nicht vernehmen können; wohl aber — und wir erklären das mit wahrem Vergnügen — sind uns einige recht erfreuliche Gedanken in diesem kleinen Stücke begegnet, und schon um deswillen setzen wir den Verfasser durchaus nicht in Eine Klasse mit jenem früher hin angedeuteten Sonetten-Dichtern. Die weibliche Freundschaft ist hier mit einer Zartheit behandelt, die wir mehreren Lustspieldichtern, die oft dagegen sündigen, sehr empfehlen wollen, so wir denn auch die wohltönend gereimten Verse Beifall verdienen.

Die Damen Devrient und Schröck (wir lassen die Namen nach den Anfangsbuchstaben folgen) thaten alles für das Stück, was sich nur irgend thun ließ. Ganz besonders wollen wir sie loben wegen des richtigen Takts, mit dem sie die Verse sprachen, und die Melodie derselben tönen ließen.

Grämliche Kritiker könnten dabei die überaus tiefsinnige Bemerkung machen, das sey aber nur Schuldigkeit; doch ließe sich darauf zuvörderst fragend erwiedern, wie viel deutsche Schauspielerinnen wohl diese Schuldigkeit immer üben, sodann aber auch anführen, daß vor dem Gesetz der Ethik alles Gute, und vor dem der Aesthetik alles Schöne gewissermaßen nur Schuldigkeit ist. — Sollen wir aber deswegen unterlassen, es lobend zu bemerken, wenn uns das Gute und das Schöne geboten wird?

Den Beschluß machte Röschen und Colas, komisches Singspiel von einem Aufzuge, aus dem Französischen, mit Musik von Monsigny, welches wir aber heute nicht beurtheilen, da wir der Vorstellung nicht mehr mit beiwohnen konnten.

Zfr.

Am 1sten Januar, Cortez, Oper in drei Abtheilungen, von Spontini. Am 8. Januar, die Vestalin, lyrisches Drama in drei Abtheilungen, Musik von Spontini; beide im Opernhause.

In Spontini hat Gluck die schönste Spätfrucht seines Wirkens hinterlassen und mit ersterem hat sich eine ähnliche, obwohl minder verdienstliche, Palingenesie zugetragen, als mit letzterem. Hierüber an einem andern Orte mehr. Jetzt von den beiden unübertrefflichen Meisterwerken, die Vestalin und Cortez, insbesondere.

Wir nennen die Vestalin zuerst, weil sie das erste große Werk Spontini's ist, nicht etwa deshalb, als ob wir dem, ziemlich häufig ausgesprochenen Urtheil, daß der Vestalin der absolute Vorrang gebühre, beitreten. Dergleichen Rangstreitigkeiten sind in der Kunst, wie im Leben, immer etwas Zweckloses, und in diesem Falle insbesondere, hoffen wir zu erweisen, daß ein Zusammenstel-

Digitized by Google

len beider Werke überhaupt gar nicht statt finden kann.

In der Vestalin sind Liebe und Geheimniß die Grundlage des Ganzen; im Cortez sind es, heldenmüthige Willkühr und kräftiger Nationalgeist. Dort erscheint ein Held der Liebe unterthan, hier umgekehrt; dort vermittelt Tapferkeit die Liebe, hier umgekehrt; dort kämpft die Liebe mit Schaam und Zwang und sehnt sich nach Freiheit, hier wagt sie sich frei und rücksichtslos und sucht den Tod; dort endlich siegt allein der Götter sichtbarer Arm, und hier ein Held, indem er Götter stürzt. — So verschieden wie diese poetischen Elemente sind, so sind es auch die Kompositionen. Am grellsten zeigt sich dies gleich in den beiden Ouvertüren, die wahrhaft enzyklopädisch und gediegen sind. In der Ouvertüre der Vestalin: Schwermuth, Kampf der Gefühle, kräftiger Entschluß des Licinius; Klagen und Leiden der Liebenden; kurzes Glück; Verderben und tiefster Schmerz; letzte Anstrengung und Rettung. In der Ouvertüre des Cortez: Hereinbrechen eines drohenden Geschicks; kurzes Schwanken des Heers, doch schneller Sieg des Helden, — der „einen Donnerkeil im Munde führt" — und neu erwachter flammender Muth der Krieger; ein Augenblick dem Mitleid und der Liebe gewidmet; dann zu Thaten, die nichts hemmen kann und soll und fort in stürmender Eil zum glänzenden Siege, trotz allem Widerstreben eines kräftigen Feindes. Die Eigenthümlichkeit des Stoffs der Vestalin bringt mehr Lyrisches mit sich, wogegen im Cortez mehr That und Handlung ist; jenes sagt den Freunden des Gesanges mehr zu, dieses ist dramatischer. Was die Ouvertüre angedeutet, findet sich im Einzelnen durch- und ausgeführt. In der Vestalin durchweg, Leid und Freuden und Kampf der Liebe; im Cortez durchaus, Heldensinn und Heldenkampf. In jener mischt sich die Liebe und ihr Geheimniß selbst in das Fest des Triumphs und in die heilige Handlung (Akt 1. Scene 6.), ja sie begeht ihre heimliche verbrecherische Feier im Heiligthum der Götter (Akt 2. Scene 3.); im Cortez weht überall des Helden hoher Geist, seine Kraft durchströhmt das Ganze und bahnt sich unaufhaltsam ihren stolzen Weg, die hingestreuten Rosen der Liebe kaum achtend. In beiden Opern dagegen sind die Festlichkeiten nur der Hintergrund der fortschreitenden Handlung und heben letztere noch mehr hervor (Vestalin: Akt 1. Scene 2. 5 und 6. — Cortez: Akt 1. Scene 6. Akt 2. Scene 5.) und die Chöre sind thätig und mit unfehlbarer Wirkung in die Handlung verflochten (Vestalin: Akt 1. Scene 2. 5 und 6. Akt 2. Scene 1. 4. 6 und 7. Akt 3. Scene 5 und 6. — Cortez: Akt 1. Scene 1. 2 und 6. Akt 2. Scene 5. 7 und 8. Akt 3. Scene 1. 2. 3 und 5.); unerläßliche Forderung und zugleich mächtigstes Hülfsmittel der Oper. In beiden Opern sind die Chöre und Recitative mit eben der poetischen Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit behandelt als die eigentlichen Gesangpartien und nirgends ist Leere oder Erschöpfung der Musik bemerkbar. Dagegen sind einzelne Theile derselben zu stark instrumentirt (Vestalin: Akt 2. Scene 7. Akt 3. Scene 3. — Cortez: Akt 1. Sc. 3. mehrentheils); allein dieser Vorwurf ist nur bedingt; ein großes Lokale gestattet verhältnißmäßig mehr Bässe und Blaseinstrumente, ein Orchester kann geschwächt werden und zu streichen ist leichter als zuzusetzen; auch muß man erwägen, für welches Publikum Spontini schrieb, für ein Publikum, welches an kriegerische Musik gewöhnt war und dessen Nerven mit Ruthen gepeitscht sein wollten. Wie wahrhaft zart und rührend einfach, neben kolossaler Kraft, Spontini setzt, beweiset jedes Blatt seiner Partituren und braust er hie und da allzustürmisch einher, so wollen wir es der Ueberfülle seines Feuergeistes verzeihen und er mag sich mit unserm herrlichen Mozart trösten.

Ueber die einzelnen Schönheiten beider Opern und ihre hiesige Darstellung ein andres mal.

v. G.

Am 4ten Januar, im Opernhause: Silvana, heroische Oper in drei Aufzügen von F. K. Hiemer, in Musik gesetzt von Karl Maria von Weber.

Eine heroische Oper ist Silvana nicht, man müßte es denn für heroisch halten, daß zwei bewaffnete Männer, wovon der eine ein Ritter, sich vor einem weiblichen Wesen fürchten und der Ritter darnach schießen will; daß dieser Ritter ein Mädchen, vermittelst eines Schlaftrunks, entführt; daß ein anderer, heldenmüthiger Ritter, nachdem er sechs andere in den Sand gesetzt, sich von ein

Digitized by Google

paar Knechten überwältigen läßt, und endlich, daß wieder ein anderer mächtiger Ritter und Graf, jenes schwache Mädchen, einmal durch einen Büttel enthaupten lassen, ein andermal selbst erstechen will. Eher könnte die Oper eine romantische genannt werden, da, besonders Silvana's wunderliche Lage und räthselhafte Stummheit, einen Anstrich von Wunderbarkeit und Zartheit haben, allein das Romantische ist nicht, wie es seyn soll, Grundlage und Gewand des Ganzen, sondern nur dürftige Beimischung, unterbrochen und durchwässert von fader Komik und alltäglich ernster Handlung. Was insbesondere den komisch sein sollenden Krips anlangt, so ist er durchaus unerfreulich und schaal und er hat nicht den Witz, sondern der Witz hat ihn!

In der Musik ist überall das Streben nach Ausdruck unverkennbar und lobenswerth und einzelnes Schöne sehr erfreulich, aber wir vermissen mehrentheils jene Sicherheit und Klarheit, jene aufdringliche Wahrheit und jene anspruchlose Anmuth, welche den Zuhörer sogleich gewinnen und für die Dauer fassen. Das Ganze kränkelt an der Manier, dem noch nicht zur genialen Freiheit gediehenen Streben, welches uns allzuhäufig das Suchen und nicht immer Finden lebhaft fühlen läßt. Zu den gelungensten Stellen gehören: die Ouvertüre, das Zwischenspiel der Bässe zum ersten Chor, der Chor No. 3., die Begleitung der Pantomime No. 7., besonders durch die Zello's und Bässe, das Finale No. 8., der doppelstimmige Satz im Duett No. 9: — „es empört sich meine Seele —," das Allegro der Arie No. 10: — „doch Hoffnung soll mich nicht verlassen" —, die Arie No. 13: — „ich liebe dich!" — und der Chor No. 16: — „nicht eine der himmlischen Kerzen" —. Wider alle Natur und Wahrheit aber sind die Koloraturen und Läufe in der Arie No. 4. in der Stelle: — „dort find' ich Ruh!" — am Schluß des Duetts No. 9. in den Worten: — „diese Schmerzen sind mehr als Höllenpein" — und in der Arie No. 13. an der Stelle: — „ich liebe nur dich allein!" — In dem gebetartigen Terzett No. 18: — „der sich erbarmend naht, Gott!" — ist die Oberstimme zuletzt viel zu bunt und gegen Empfindung und Styl figurirt, obwohl recht sehr harmonisch. Auch die Recitative sind sehr mangelhaft. Z. B. in dem Recitativ No. 4. ist in der Stelle: — „soll dies Herz nie Liebe finden" — das Wort nie unbetont gelassen und der ganze Akzent auf Liebe gelegt, mithin der Sinn gerade verkehrt, denn hier ist hauptsächlich von dem nie finden der Liebe, nicht von der Süßigkeit der Liebe, an sich, die Rede. An der Stelle: — „da plötzlich tritt ein schreckendes Gesicht vors Auge mir" — liegt der Akzent auf dem Worte Auge statt auf den Worten: schreckendes Gesicht zu ruhn.

Die Darstellung war nicht sehr zu loben. Mlle Schmalz und Hr. Eunike führten ihre schwierigen Partien vorzüglich aus, nur verzierten beide die, ohnehin gezierte Musik, zu sehr und was Erstere anlangt, so ist es befremdend, daß wir, von einer so gewandten Sängerin, fast jedesmal, auch heute wieder, in der Stelle: — „nur Dir gehör ich an" — in der Kadenz immer denselben Schluß, in 4, 2, 5, 1, hören müssen. Hr. Eunike sang besonders die Arie No. 13: — „ich liebe dich!" — mit Zartheit und Innigkeit. Hr. Blume sang gut, für die Arie No. 17. fehlt es ihm aber noch an Tiefe; auch war er zu jung. Klara war unverständlich und Hr. Stümer nicht kräftig genug. Herr Wauer überladet den ohnehin schwachen Krips zu sehr und muß bei dem: „rumbidividibum" die Stiefeln mehr schonen. Uebrigens gelingt ihm das parlante recht gut. Die Chöre gingen gut, allein der erste, hinten auf den Bergen, wahrscheinlich nur nach dem Raum des Schauspielhauses berechnet, war nicht zu hören *).

Das Orchester spielte nicht ganz so wie sonst con amore und die bösen Hörner und Trompeten! Erstere fehlten beim Chor No. 3. und letztere am Schluß der Arie No. 4. und im Finale No. 15, bei der Stelle: — „führt dieses Schwert als Weiser ꝛc." — gar sehr. Die Schwierigkeiten dieser Instrumente sind bekannt, aber sie sind doch nicht unbesiegbar! sapienti sat! — Der schwerfällige, kraftlose Marsch vor dem Finale des zweiten Akts könnte gewinnen, wenn er etwas schneller genommen würde.

v. G.

*) Silvana wurde früherhin von Mlle Maaß gegeben und ungern sehen wir sie durch eine, obwohl wackere, Tänzerin, ersetzt. So lange unsere Tänzerinnen noch keine Schauspielerinnen, so lange sie noch nicht in die höhere Pantomine eingeweiht sind, müssen sie an solcher Stelle störend wirken: dagegen haben Madem. Maaß, Mad. Schulz, Madem. Eunike u. a. m. bewiesen, daß sie mit Anmuth und Leichtigkeit zu tanzen wissen, wie es überhaupt jeder dramatische Künstler, mehr oder minder, sollte.

Digitized by Google

Uebersicht der im Monat December gegebenen Stücke:

1. Im Opernhause: Armide, große Oper in 5 Abtheil., aus dem Französ., Musik von Gluck. (Madame Milder-Hauptmann: Armide.)
2. Joseph in Egypten, musikal. Drama in 3 Abtheil. nach Alex. Duval. Musik von Mehul. (H. Bachmann, vom Theat. zu Danzig: Simeon.)
3. Die Vertrauten, Lustsp. in 2 Akt. v. Müllner. Die Drillinge, Lustspiel in 4 Abtheil., aus dem Franz. vom Hrn. v. Bonin.
4. Der Verräther, Lustsp. in 1 Abtheil. Der Puls, Lustsp. in 1 Akt von Babo. Der Dorfbarbier, kom. Singsp. in 1 Aufz. (H. Ambrosch, pens. Sänger u. Schausp. d. Adam.)
5. Im Opernhause, Armide, große Oper in 5 Abtheil., a. d. Franz., Musik v. Gluck (Mad. Milder-Hauptmann, Armide.)
6. Im Opernhause. Die Glocke. Heinrich des V. Jugendjahre, Lustsp. in 3 Abtheil., nach dem Französ., v. Duval. Unser Verkehr, Posse in 1 Aufzug (H. Ambrosch: Abraham Hirsch.)
7. Die Macht der Verhältnisse, Trauersp. in 5 Abtheilungen.
8. Fidelio, Oper in 2 Abtheil., nach dem Franz. von Treitschke, Musik von Bethoven.
9. Das getheilte Herz, Lustsp. in 1 Aufzuge, von Kotzebue. Zwei Worte, Singsp. in 1 Aufz., Musik v. d'Alayrac. Unser Verkehr, Posse in 1 Aufzug.
10. Der Jude, Schausp. in 5 Abtheil. (Herr Ambrosch Abrah. Hirsch.)
11. Götz von Berlichingen, Schausp. in 5 Abtheilungen, von Göthe.
12. Zum Erstenmal: Hagar in der Wüste, Vorspiel in 1 Aufz. Trau, schau, wem! Lustsp. in 1 Akt von Hrn. Schall. Die Schatzgräber, Singsp. in 1 Akt, Musik v. Mehul (Hr. Döbbelin, Königl. Pr. priv. Schausp. Direktor, den Geronte.
13. Die blühende Jungfrau, Lustsp. in 3 Abtheilung. von J. v. Voß. Die verblühte Jungfrau, Lustsp. in 2 Abth. v. J. v. Voß.
14. Fanchon, das Leyermädchen, Operette in 3 Abtheil. Musik v. Himmel (Hr. Döbbelin: Tapezier Martin.)
15. Die Schweizerfamilie, Operette in 3 Abtheilung. Musik von Weigl. (Mad. M. Hauptm. Emmeline.)
16. Der Kosack und der Freiwillige, Liedersp. in 1 Akt v. Kotzebue, mit Mel. v. Weber. Die Heimkehr des großen Kurfürsten, dramat. Gedicht in 3 Abtheil. von de la Motte Fouqué.
17. Im Opernhause, La Selva Incantata e Giérusalemme Liberata, Schausp. von Anton Filistri, in 2 Abtheil. Musik von Righini. (In italienischer Sprache gesungen.)
18. Die beiden Klingsberge, Lustspiel in 4 Abtheilung. von Kotzebue. (Hr. Döbbelin Graf Klingsberg Vater.) Unser Verkehr, Posse in 1 Akt.
19. Die Kreuzfahrer, Schausp. in 5 Akten v. Kotzebue. (Mlle Schubert vom Theater zu Königsberg: Emma.)
20. Röschen, genannt Aescherling, Feen-Oper in 3 Abth. m. Tanz. Mus. v. Nic. Isouard.
21. Graf Benjowsky auf Kamtschatka, Schausp. in 5 Abth. v. Kotzebue. (Hr. Döbbelin den Hettmann.)
22. Zum Erstenmal: Die Uniform des Feldm. Wellington, Lustsp. in 1 Aufzug von Kotzebue. Trau, schau, wem, Lustsp. in 1 Akt. v. Schall. Zum Erstenmal: Wie man lieben muß, kom. Singsp. in 1 Akt. Musik. vom Freih. v. Miltiz.
23. Hedwig, Drama in 3 Abtheil. von Körner. Die engl. Waaren, Posse in 2 Abth. v. Ktzb.
24. Kein Schauspiel.
25. Die Jungfrau v. Orleans, romantische Tragödie in 5 Abtheilungen v. Schiller. (Mlle Schubert vom Theater zu Königsberg. Agnes Sorel. — Mlle Düring Johanna.)
26. Im Opernh., mit Allerh. Bewillig., Vorm. v. 12 — 2 Uhr zum Besten der durch die Pulver-Explosion zu Danzig Verunglückten: Fidelio.
26. Abends im Schauspielhause: Die Uniform d. Feldm. Wellington, Lustsp. in 1 Akt, v. Kotzebue. Die Drillinge, Lustsp. in 3 Abth.
27. Der Geizige, Lustsp. in 5 Abtheil. v. Moliere, übers. von Zschocke. Wie man lieben muß, Singsp. in 1 Aufzug.
28. Götz v. Berlich. Schsp. in 5 Abth. v. Göthe.
29. Die Zerstreuten, Lustsp. in 1 Akt, v. Ktzb. Zum Erstenmal: Der Rosenstock, Spiel in Versen v. Deinhardstein. Röschen u. Colas, komisch. Singsp. in 1 Akt. Musik v. Monsigny (Peter Rothkopf: Hr. Döbbelin.)
30. Pagenstreiche, Posse in 5 Abth. v. Kotzebue. (Hr. Döbbelin: Baron Stuhlbein.)
31. Zum Erstenmal: Der Sylvesterabend, Lustsp. in 1 Aufz. v. Dr. Förster. Die Rosen des Malekherbes, ländl. Gemälde in 1 Aufz. v. Kotzebue. Der ländl. Morgen, komisch-pant. Ballet vom Balletmeister Lauchery. Musik von Fränzel dem Vater.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 3. Februar 1816.

Nr. 5.

Ueber dramatische Musik.

(Fortsetzung.)

Am ersten und tiefsten wurde Gluck von diesem italienisch-musikalischen Unwesen ergriffen und es erhob sich dieser Heros der Kunst in edlem Zorn, um, mit schon alternder Kraft, das Heer der Sirenen und Korybanten zu bekämpfen. Schon ergriffen von dem Strudel der italischen Wirbel, arbeitete er sich empor und auftauchend an das Licht der ewigen Sonne, theilte er die Wogen und landete, neugeboren, am frisch und herrlich grünenden Ufer der Wahrheit und edlen Natur! — Im Jahre 1764 begann er den Kampf mit seinem Orfeo und anfangs noch etwas schwankend, dann nach und nach immer fester und stärker, machte er sich Bahn durch seine Feinde, vereinzelte, vernichtete ihrer viele und erhob sich von Sieg zu Sieg, bis er, inmitten seiner Alceste und Iphigenia, den Triumph errang über Alle, die im Bunde mit Unnatur und Unverstand, mit Neid und Scheelsucht, ihm gegenüber standen. Die Geschichte seines Streits und Sieges ist so bekannt, daß wir uns hier nicht länger dabei aufhalten, sondern zur näheren Würdigung seiner Verdienste übergehen wollen. Bei aufmerksamer Betrachtung der Oper mußte einem unbefangenen, richtig fühlenden und denkenden Kopf zunächst das große Mißverhältniß zwischen Recitativ und Gesang-Stücken, auffstoßen. Letztere waren durchgängig mit der gefälligsten Melodie, dem buntesten Zierrath und der reichsten Instrumentirung, ausgestattet, wogegen erstere in der Regel parlante, nüchtern und ohne alle Begleitung gesetzt waren. Dies Verfahren zeugte zugleich von Nichtachtung des Operngedichts, also von unrichtiger Grund-Ansicht und von Inkonsequenz in der eignen: denn das Recitativ ist die Basis der Oper, und, galt es dem Italiener auch nur für Nebensache, so wirkte doch dessen Nakтheit auffallend störend, und es hätte schon deshalb verziert oder instrumentirt werden müssen, um das musikalische Princip durchzuführen und keinen grellen Abstich zwischen der Leere und Nüchternheit des Recitativs und der Ueberfälle und Trunkenheit der Gesang-Partien, zu gestatten. Gluck, von der richtigen Ueberzeugung ausgehend, daß das Recitativ, als Haupttheil des Gedichts, als charakterisirendes und bindendes Element der Oper, durchaus musikalisch gewürdigt und potenzirt werden müsse, schuf es neu, indem er das nichtssagende, weder Sprache noch Gesang enthaltende parlante in rhytmisch-musikalische Rede verwandelte, sich nach jedesmaligem poetischen Bedürfniß, sowohl der Sprache als dem Gesange näherte und dazu sich der Begleitung, charakterisirend, bediente. So war urplötzlich der Oper ein neues, frisches Element gegeben, ihr Wesen, schon dadurch, von einem zerrissenen und in sich streitigen Stückwerk, zu einem integralen Ganzen erhoben und ein entstellender und störender Theil zu einer unversiegbaren Quelle belebenden musikalischen Reizes, umgeschaffen. Nach diesem Riesenschritt blieb nur noch das Leichtere übrig, nemlich: die Gesang-Stücke und die Chöre zu verbessern, welches, bei einmal klar gewordner Ansicht des Verhältnisses der Poesie zur Musik, glücklich von Statten gehen mußte. Waren die italienischen Recitative verkümmert und vernachlässigt, so waren die Gesangstücke, besonders die Arien, überladen und in ihrer bunten Verzierung und Staffirung den

Digitized by Google

Heiligenbildern ähnlich, welche, mit Schmuck, Goldstoff und Lappen aller Zonen und mit künstlichen Gliedmaßen aller Völker, durch- und übereinander behängt, vom guten Heiligen selbst wenig sehn lassen. Willkührliche Melodie, sinn- und gehaltlose chromatische Wendungen und Koloraturen, schleppender Rhytmus und süßliche Harmonie, zeigten sich überall; Dissonanz war Verbrechen, Gefälligkeit der Musik Grundgesetz und überhaupt die ganze italienische Oper eine musikalische Kokette. Die Nichtachtung oder Scheu vor der Dissonanz, charakterisirte den Italiener ganz besonders. Edler Schmerz, erhabenes Leiden, erschütternde Quaalen, die Schauder des Entsetzens und der Schrei der Angst, lagen außer seiner Fassungs- und Sterbekraft. „Wozu — hören wir ihn sagen — diese Herz und Ohr beleidigenden Töne! Die Musik ist eine sanfte, liebevolle, anmuthige Freundin des Menschen; sie soll ihn erfreuen, nicht betrüben; erheitern, nicht beunruhigen; erheben, nicht erschüttern und kann ihm das Schreckliche nicht ganz verborgen bleiben, so erscheine es ihm mindestens durch die Töne gemildert!“ — Flaches, die Macht, und Würde der Musik erniedrigendes Geschwätz! Nur tiefer Ernst gebiert die reinste Heiterkeit; nur bitterer Schmerz die süßeste Freude; nur Höllenquaal himmlisches Entzücken und ohne Streit und Kampf genießen wir die Ruhe und den Frieden nur halb. So will es das Naturgesetz und diesem getreu wirkt die Dissonanz und ihre Auflösung. Darum ist ein Laokoon und ein verhöhnter Christus nicht minder schön als Venus und Madonna, und jenes No! der Furien und ein: inventons de tourmens! nicht weniger vollendet als das lieblichste amoroso! — Gluck regelte die Melodie, den Rhytmus und die Verzierung, nach der Individualität des Handelnden und bewirkte in der Harmonie die nothwendige Handlung, das sichere Fortschreiten des Ganzen, so daß nirgend das Einzelne hervortrat zum Nachtheil des Letzteren, und umgekehrt, das Ganze die Einzelnheit nie verschlang und verdeckte. Dieses bewundernswürdige Ebenmaaß, dieses Gleichgewichte wird man in allen, selbst den kolossalsten, Gluckschen Massen finden und sie sind es, die dem Zuhörer eine Klarheit, Ruhe und Befriedigung einflößen, ohne welche ein Kunstwerk niemals mit Freiheit und Tiefe genossen wird. — Die Chöre wurden mehrentheils unisono und nach dürftiger Melodie gesungen. Gluck arbeitete sie mehrstimmig, instrumentirte sie reich und bediente sich ihrer, in den entscheidendsten Momenten der Handlung oder Ruhe, zum mächtigsten Mittel tonischen Ausdrucks. Welche Kraft, welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, welche harmonischen Massen! Wer Gluck'sche Chöre gut ausführen gehört (z. B. hier in Berlin) der zweifelt nicht mehr an der Macht des Griechischen Chors, und nun halte man gegen den ersten besten derselben, selbst der schwächeren, die vorzüglichsten neueren italienischen, z. B. von Sacchini, Sarti, Righini und Paer; jene: edel, lebendig, machtvoll und durchaus von imposantem Ausdruck; diese: zierlich, breit, schleppend, harmonieus und fast immer ohne alle Wirkung. — Wenn man nur so die einzelnen, von Gluck umgeschaffenen Theile der Oper betrachtet, so muß man ihn bewundern, allein diese Bewunderung steigt noch bei der Vergleichung dieser Theile. Hierbei zeigt sich erst die ganze Trefflichkeit specifischer Ausarbeitung neben der Meisterschaft in der Zusammensetzung. Wie schon bemerkt worden, steht nichts isolirt nnd doch ist Jedes charakterisirt; das Recitativ nnd die Harmonie knüpfen immer das in sich begrenzte Einzelne an das Gesammte und beide wirken stützend, leitend und verschönernd auf einander. Wenn indeß die Frage entsteht: welchen Theil der Oper Gluck mit, verhältnißmäßig, geringerem Erfolg, verbessert, so möchten dies wohl die Arien sein. Die Arie ist, wie schon früher erwähnt, ihrer Natur nach mehrentheils lyrisch und gestattet dem Musiker eine Freiheit, welche, wohlangewandt, die glänzendste Entfaltung des musikalischen Gewandes und eine reiche, wohlthuende Drappirung zuläßt, während der Dichter nur die Gestalt hergiebt, an welcher sich die tonische Plastik offenbart, aber mit inniger Freude anerkennt, wie letztere sich an sein Werk schmiegt und es verziert und schmückt. Gluck ging in seinen Arien, in seinem poetischen Eifer, mehrentheils, etwas zu weit und machte die Töne dem Dichter zu dienstbar. Aber es ist leicht erklärlich, ja es ist die höchste Resignation, daß er, im Streben nach dem wahrsten Ausdruck, lieber auf dieser Seite die Grenze überschritt, als auf jener, und immer werden seine Arien das Muster poetischer Konsequenz und korrekten Styls bleiben. Auch suchte er durch Reichthum in Tänzen und Chören das Ohr zu entschädigen und indem er das Recitativ belebte und adelte, wurde andererseits die Melodie vielfach bereichert. — Durch alles dieses ist schon dargethan, wie Gluck mit dem dramatischen Gedicht verfuhr und daß er sich dem Stoff unterordnete. Indeß ist dies leicht mißzuverstehen und auf Vermeidung dieses Mißverstandes kommt, unsers Erachtens, bei Feststellung der Theorie der-

Digitized by Google

Oper, alles an. Gluck verfuhr, bei der Wahl des Stoffs, in Gemeinschaft mit dem Dichter, ließ sich aber darin nicht vorschreiben, kein Sujet willkührlich in die Hände stecken; war aber gewählt, dann entschied der Dichter die dramatische Behandlung und hatte, bei der Komposition, stets eine konsultative Stimme. Dies ist auch ohne Zweifel das richtigste Verfahren. Ein an sich durchaus dramatischer Stoff ist deshalb noch nicht zur Oper geeignet, und der Musiker muß bei der Wahl immer die vollgültigere Stimme haben, weil er die Kräfte und Schwächen seiner Kunst am besten kennt. Ist aber der Stoff, der Grundzug des Ganzen, als musikalisch anerkannt, dann muß dem Dichter die dramatische Bearbeitung und Eintheilung überlassen bleiben, weil die Poesie keinen Eingriff duldet und der Musiker kann auch, bei beseitigter obiger Prämisse, nicht wesentlich leiden; ja, wenn einer leiden soll, so leidet besser der Musiker. Hieraus folgt schon, welche Fesseln dem Opernkomponisten angelegt sind; indeß eröffnet ihm der Grundcharakter des Stoffs ein weites Feld, in welchem er sich aber doch wieder vom Dichter die leichteren Umrisse ziehen lassen muß, wenn er zu weit schweifen sollte. Dies Ausschweifen liegt im Charakter der Töne und also geschieht es leicht und ist verzeihlich. Hiernach kann man nicht sagen, daß ein eigentlich subordinirtes Verhältniß des Musikers zum Dichter, vorhanden sei, sondern man muß es eine freie Verbindung zu gemeinsamer Leistung nennen, bei welcher der Dichter den Ton angiebt und der Musiker ihn singt und es wird lediglich auf den Musiker ankommen, durch einiges Durchdringen des Dichters, seine Kunst neben die Poesie, ja höher zu stellen, indem sie eben nichts will, als jene durch sich und sich durch jene, erheben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Am 11ten Januar: Emilia Galotti, Trauerspiel in fünf Aufzügen von Lessing.

Wir wollen über dieses Stück heute nur ein sehr kurzes und ganz einfaches, doch vermuthlich nicht überflüssiges Wort sagen. Es hat das Unglück, überberühmt zu sein. Wenn man vor dreißig oder vierzig Jahren einen deutschen Leser, nach Mitternacht, wo der Schlaf am süßesten ist, angetippt und ihm zugeflüstert hätte: „Nenne mir das höchste deutsche Drama," so würde derselbe nicht nöthig gehabt haben aus dem Schlafe sich aufzuraffen, sondern selbst im Schlafe hätte er erwiedern müssen, denn die Sache war zu einem Muß geworden: „Emilia Galotti."

Wenn aber die Menschen in der Mehrheit, eine Zeitlang irgend etwas gar zu sehr bewundert und angebetet haben, so werden sie zuletzt verdrießlich und verdrossen und bewundern dann fast nur noch ehrenhalber und halb gähnend weiter. Dahin war es gekommen, als vor etwa neunzehn Jahren Friedrich Schlegel seinen berühmten Aufsatz über Lessing schrieb und die viel zu wichtig genommenen Worte ausrief: „Nun ich will es ja auch bewundern, dieses in Pein und Schweiß verfertigte Meisterwerk, ich will es frierend bewundern, und bewundernd frieren."

Dies Wort, welches uns nicht sehr bedeutend scheint, traf gewaltig, und wenn man jetzt die Mehrheit der deutschen Leser um ihre Meinung in Hinsicht Emiliens fragen wollte, so würde man mit Sicherheit auf das Abrollen der Worte „Pein und Schweiß und Frost" rechnen dürfen.

Manche, — des sind wir gewiß, — frieren vielleicht nur aus Freundschaft für Friedrich Schlegel mit, während sie sich bei dem Stücke innerlich warm genug fühlen. Solche möchten wir freundlich erinnern, dergleichen Täuschung nicht ferner zu üben, denn es ist gar wenig Genuß dabei.

Und wie würde denn nun unsre Ansicht sein? Ganz einfach, nämlich daß diese beiden Partheien Unrecht haben. — Das vortrefflichste deutsche Drama ist Emilia Galotti nie gewesen, und man würde es nie so haben nennen können, wenn man sich die Mühe genommen hätte, manche frühere deutsche Dramen gehörig anzusehn. Die alte Puppenkomödie von Doktor Faust, die Lessing selbst, wie sich von selbst versteht, sehr schätzte, ist bei weitem tiefer gedacht, und, trotz allen einzelnen Unbeholfenheiten in der Sprache, weit reicher an Poesie, als die sehr rein sprechende Emilie. *)

*) Gewiß erinnern sich noch manche Leser dieses Blattes jenes Faust, der hier in Berlin 1804 durch die Herren Dreher und Schütz mehrere Male, und jedes Mal vor einer sehr achtbaren und auserlesenen Versammlung gegeben ward. Es war damals nur Eine Stimme über den ho-

Digitized by Google

Cardenio und Celinde, ein Trauerspiel von Andreas Gryph steht so hoch und kühn da, daß, wenn wir es bewundern, wir uns zugleich gar sehr verwundern müssen über den Mangel an Bewunderung von Seiten einer Menge von Kritikern, die es — übersehen haben; — so wie sie ja auch den überreichen und herrlichen Epigrammendichter Friedrich v. Logau nicht weniger als hundert und zehn Jahre lang übersahen.

Wir könnten noch mehrere frühere deutsche Schauspiele anführen, die wir der Emilie vorziehen; aber es scheint unnöthig, da man auch ohnehin wohl zugeben wird, daß dergleichen existiren.

Eben so wenig aber räumen wir das in Pein und Schweiß verfertigte, oder ganz poesielose Verstandeswerk ein, denn es ist weit mehr als das. — Am besten scheint es, wenn wir etwa neun und neunzig hundertel von dem, was wir je über Emilien gelesen haben, vergessen, denn wir werden dann vielleicht zu einem weit frischeren Genusse des trefflichen Werks gelangen. Wir werden dann sehen, daß keinesweges der bloße Verstand jenes Werk hervorbrachte, sondern eine großartige Vernunft. Wir werden die herrliche Ironie nicht verkennen, mit der Lessing seinen Hettore zeichnete, nicht die Poesie vermissen in dem Verhältniß der mildfrommen und doch sinnlich-warmen Emilie zu dem dunkelschweren, metaphysisch grübelnden und doch liebenswürdigen Träumer Appiani, wir werden die fast schweigende und im Schweigen noch beredte Kraft des Odoardo; vor allen aber den reichen Geist anerkennen müssen, der bei der Zeichnung der Orsina aufgewandt worden ist, deren Farbenglanz fast brennend erscheint; wenn wir sie uns in Verhältniß zu dem gemüthlos-hohlen Hettore denken. Das Verhältniß zu diesem ist uns stets als ein tragisches Epigramm vorgekommen, wo Lächeln und Thränen zu gleicher Zeit hervorbrechen möchten. — Ein großes, bis in die kleinsten Theile mit musterhaftem Scharfsinn ausgearbeitetes tragisches Epigramm: so — um es mit einem Worte zu sagen, — möchten wir überhaupt das ganze Stück nennen.

Betrachten wir es auf diese Weise, so werden wir uns nicht mehr über die einzelnen Epigramme in demselben wundern: nicht mehr über die Gewährung der Bitte, weil die Bittende Emilie heißt, über das „Weniger redlich wäre redlicher," über das „Husch, husch" und den „Schnickschnack," nicht über die Allegorie im Munde der Sterbenden, u. s. w. Selbst einen fast unerklärlichen Umstand, daß Emilie sich vor dem leeren Hettore fürchtet (in den Worten: „Ich habe Blut, mein Vater" u. s. w.) werden wir als einen bittern Scherz des Schicksals betrachten müssen, der allerdings zu jenem tragischen Epigramme gehört, und in sofern völlig zu rechtfertigen ist.

Da wir vielleicht bald auf eine zweite Aufführung des Stückes hoffen dürfen, so wollen wir dann unsre unmaaßgebliche Ansicht über die Darstellung desselben auf unserer Bühne mittheilen.

FnRA.

Am 12ten Januar zum Erstenmale: Der Vielwisser, Lustspiel in fünf Aufzügen von Kotzebue.

Der Gedanke, auf welchem dieses Stück ruht, daß die Vieles-Wisserei das Herz erkälten und die Thatkraft untergraben könne, ist bekanntlich schon von gar vielen Schriftstellern durch Beispiele erläutert worden, und auch auf der Bühne haben wir dergleichen Lehre schon oft vortragen gehört. Herr von K. hat gleichfalls ziemlich häufig diesen Ton angestimmt; dennoch tadeln wir ihn nicht, daß er von neuem ein dramatisches Gemälde lieferte, das jenen Satz darstellen soll. Da das Stück durchaus nicht auf Poesie Anspruch macht, und in der Moral überhaupt nicht von Neuheit, sondern nur von Wahrheit die Rede sein soll, so möge jene Lehre immerhin noch hundertmal vorgetragen werden, wenn sie nur würdig und eindringlich vorgetragen wird. Ferner wollen wir Herrn von K. loben, daß er diesen Vieles-Wisser im fünften Akte sich nicht bessern läßt, denn dieser hohle Mensch, der nicht einmal ein Eisberg, sondern nur ein flaches Eisfeld ist, vermag sich nicht zu bessern, ehe er nicht durch-und-durch verwandelt ist, zu welcher Verwandlung aber in fünf Akten nicht Zeit sein kann. Jene Nichtbesserung ist leider nur zu wahr; denn, wie in der leblosen Natur aus

hen Werth des Stücks, und diese Eine Stimme wird stets dieselbe bleiben; denn die Mode hat te nichts damit zu thun.

Schnee und Eis, mögen sie sich auch noch so lange glänzend brüsten, doch am Ende nichts weiter werden kann, als — schmutziges Thauwetter, so auch bei den durchaus erkälteten und durchfrösteiten Menschen.

Nun aber sind wir leider auch verpflichtet, gar manchen gerechten Tadel gegen dieses Stück auszusprechen. Es wird in demselben fast in Zweifel gezogen, ob nicht auch die Wissenschaft selbst das Herz erkälte, was sie denn doch Gottlob nicht vermögen wird, und man thut sogar diesem Vieles-Wisser (so, und nicht Viel-Wisser möchten wir ihn nennen) die übertriebene Ehre an, ihn für wahrhaft wissenschaftlich gebildet zu halten. Das ist er aber gar nicht, sondern ein bloßer Sandhaufen von zusammengeweheten historischen Notizen. Kann Herr von K. für den Schaden stehen, den er bei einzelnen Rohen und Unwissenschaftlichen dadurch anrichtet, daß er sie in ihrer Bequemlichkeit zu bestärken und ihnen sogar einige Scherze gegen die Wissenschaftlichkeit zu leihen weiß? Wir sagen nur „scheint," denn gewollt hat er es gewiß nicht; aber auch den Schein soll der Schriftsteller vermeiden.

Ferner vermissen wir in diesem Stück fast ganz jenes frische Leben, was manche Lustspiele des Verfassers auszeichnet. Er nimmt eine fast endlose Menge von Mitteln in Anspruch, um nur momentan zu wirken; aber ein großer Theil dieser Mittel geht dennoch ganz wirkungslos vorüber. Was soll dieser Tanzmeister? Er ist weder nöthig noch witzig. Auch der Feuerwerker ist unnütz; obwohl sein Feuerwerk die Feuersbrunst im fünften Akt veranlassen muß; doch mag er allenfalls noch hingehn, da er doch — — zwei nicht üble Einfälle mitbringt. Wie ferner der Verfasser es hat über das Herz bringen können, die Scene zwischen Dreipfennig und seinen Gehülfen so gänzlich witzlos zu halten, ist schwer zu begreifen. Da es Hrn. von K., wie bekannt, nicht an Witz fehlt, so müssen wir glauben, er habe sich diesmal eine besondere Mühe gegeben, allen Witz aus diesen Scenen zu entfernen; aber wir zweifeln, daß ihm irgend jemand für diese seltsame Bemühung Dank bringen werde. Wir fragen ferner: Was soll der Schulmeister nebst den Dorfkindern? Er ist abermals unnöthig, und wenn der Verfasser etwa erwiedern möchte, alle diese Scenen sollen bloß belustigen, so würde er dadurch einigen Zuschauern im „gestiefelten Kater" Recht geben, die durchaus haben wollen, daß der Kater nun auch noch durch Feuer und Wasser gehen solle, was sich allerdings lustig genug gemacht haben muß, und wobei noch dazu keine schöne Dekoration sichtbar werden konnte.

Die Satiren gegen gewisse Schulmeister, gewisse herumwandelnde Pseudo-Priester Thaliens u. s. w. sind überhaupt so sehr veraltet, weil sie sich ewig in demselben Zirkel halten, daß wir wohl alle ihrer überdrüssig geworden sein müssen.

Vor etwa sechzig Jahren lebte in London ein Schauspieler, der ein ganz besonderes Talent hatte, natürlich zu — husten, zu niesen, und sämmtliche katharrhalische Beschwerden nachzuahmen; auch stottern, zittern und hinken konnte der Mann unübertrefflich. — Wie es aber nicht selten zu gehen pflegt, daß solche großartige Talente die Menschen eitel machen, so ward auch zuletzt jener Schauspieler hochmüthig, und er konnte nicht lassen, jene Künste überall anzubringen. Sein Hamlet nießte vortrefflich, sein Castalio hustete fast musikalisch, sein Catilina stotterte zierlich, und sein Romeo hatte einen so herrlichen Katarrh, daß die gutmüthigsten Aerzte im Parterr gern auf der Stelle hätten Hülfe leisten mögen. Das Publikum aber ward endlich unzufrieden, und tadelte ihn mit Recht, daß er nicht die bequeme Zeit abwarte, jene Talente anzubringen, und überhaupt sich gar zu oft in diesen Künsten wiederhole.

Herr von K. ist, wie sich von selbst versteht, weit mehr als jener Mann in London; daß wir aber bei einigen seiner neuern Stücke uns zuweilen an jenen erinnern, wird er wohl entschuldigen müssen, da das Recht keiner Entschuldigung bedarf. Auch er hat gewisse Manieren, die, als er sie zum ersten und zweiten Male vorbrachte, gefielen; die aber jetzt ganz veraltet und fast vermooset erscheinen; ja manche seiner Einfälle, und nicht die besten, sind gleichsam mit stehenden Lettern gedruckt.

Die Darstellung des Stücks auf unserer Bühne war im Ganzen recht lobenswerth. Herr Stich, als Peregrinus der Viel-Wisser, hatte eine schwere Aufgabe zu lösen, indem das bloße Erlernen dieser Menge von buntgemischten Notizen, von denen zwei Drittel wenigstens für das Leben unbrauchbar sind, allerdings fast wie eine Last erscheinen kann. Doch er hat nicht bloß diese Schwierigkeit glücklich besiegt, sondern es gelang ihm auch, eine wirkliche Persönlichkeit in den Träger und Inhaber jener Notizen zu bringen. Reine Herzenskälte und Gemüthlosigkeit ist auf der Bühne nicht so leicht zu zeichnen, als es den An-

Digitized by Google

schein hat; denn nicht selten haben wir statt deren, kalten Stolz, kalte Bitterkeit u. s. w. geben sehen; womit denn doch jenes oben angeführte flache Eisfeld nichts zu schaffen hat. Ferner gelang ihm die Darstellung der Behaglichkeit, mit der der Vielwisser sich selbst sprechen hört, und das kalte Bedauern gegen diejenigen, denen seine weitläuftige Weisheit Langeweile macht.

Philipp, des Peregrinus Gegensatz, ist dem Verfasser nicht sonderlich gerathen; denn er hat in den ganz gewöhnlichen Farbentopf gegriffen, und gemahlt, als sei hier nicht von einer Menschendarstellung, sondern von dem Anstreichen eines Zimmers die Rede. Hr. Rebenstein erhöhete den Charakter, indem er lediglich gemüthvolle Einfachheit, der die Liebe Farbe leiht, darstellte.

Eben so ward auch durch Hrn. Unzelmann die Grellheit des Theaterprincipals Dreipfennig gemildert, und die krasse Satire in der Rolle des Heldenspielers durch Herrn Maurer ergötzlicher und feiner ausgeführt als des Dichters Absicht gewesen zu sein scheint.

Sollten übrigens etwa einige Leser diese Anzeige, in Beziehung auf Hrn. von K., zu streng oder wohl gar hart finden, so möchten wir nur freundlich erinnern, daß weniger von ihm selbst als von diesem einen Stücke die Rede war. Sollten wir einmal den Sultan Wampum (eine fast ganz unbekannt gebliebene, aber keinesweges talentlose Operette) den Wildfang, die Verwandtschaften, die deutschen Kleinstädter, Carolus Magnus, und ähnliche Lustspiele und Possen in der Chronik unserer Bühne anzuzeigen haben, so würden wir gewiß nicht vergessen, das ausgezeichnete Talent anzuerkennen, was allen diesen Stücken Leben gab. Vollständig ist dieses Leben freilich auch in den genannten Stücken nicht; aber es zeigt sich klar, daß es vollständig hätte werden können, wenn Herr von K. wollte. — Es ist nur ein kleines Wort, dieses Wollen; aber es bedeutet viel; denn wir meinen nicht ein gewöhnliches Obenhinwollen, sondern ein vollendetes, oder wenn uns der Ausdruck erlaubt ist, ein Wollen im Wollen, und mit ganzem Gemüthe. Das verlangt die Kunst immer, und es ist gut, wenn zuweilen diese ganz einfache Wahrheit wiederholt wird.

F n R A.

Ueber die nöthige Vorbereitung zum Schauspielerstande.

(Fortsetzung.)

Ist die richtige Aussprache der Buchstaben und Sylben durch sorgfältige Leseübungen, in dieser Hinsicht allem angestellt, völlig begründet, so kann dann diejenige Leseübung an die Reihe kommen, welche den richtigen, bedeutungsvollen Ausdruck der durch die geschriebenen Worte bezeichneten Gedanken und Empfindungen zu erkennen giebt. Ohne Rücksicht auf eine besondere Stylgattung würde diese Uebung bloß die völlige Reinheit des Tons der gebildeten Sprache an sich, Deutlichkeit der Stimme, angemessene Erhebung und Minderung des Akcents einzelner Worte und Sylben und den nöthigen Nachdruck für einzelne Worte und Sätze, für den völligen Ausdruck des Sinnes der Rede, zu einem verständlichen und schönen Ganzen, bezwecken. Eine Absicht, die für jeden Gebildeten (und wer würde wohl von dem Umfange einer gründlichen Bildung auch die so nothwendige Eigenschaft des guten und schönen Lesens ausschließen wollen?) — erreichbar ist und ihm erreichbar werden muß, wenn er nicht in dieser Hinsicht sich als ungebildet zu erkennen geben will. Diese Fertigkeit liegt jedem Lesen von Produkten der besondern Stylgattungen zum Grunde und ohne diese ist das letztere nicht denkbar. Sie modifizirt sich indessen eben so individuell, als es die allgemeinen Grundsätze des Styls thun in Hinsicht ihrer Anwendung auf die besonderen Stylgattungen und ihrer besonderen Absichten.

Aber in der Sphäre des Dramas zunächst ist der Ausdruck entweder, wie schon oben bemerkt, der Ausdruck der Sprache des gewöhnlichen Lebens, oder der höhere rhetorische oder poetische. Der erstere beruht fast vornehmlich auf der Nachahmung der Natur, wie sie sich in den verschiedenen Verhältnissen des gewöhnlichen Lebens bei den unendlich mannigfaltigen Schattirungen der Stände und der in den Schauspielen auftretenden Charakteren derselben, und ihrer Lagen zu erkennen giebt und die Wahl dieses Ausdrucks ist, nach dem genauesten Ermessen des Charakters, seiner Lagen, und des Einklanges beider zum Ganzen, oder der bedingten Dishar-

Digitized by Google

monie mit den Verhältnissen zu den übrigen integrirenden Theilen des Dramas, nach der besondern Absicht des Dichters, anzustellen.

Die zweite Gattung begreift eine höhere Stufe desselben in sich, in sofern er die allgemeinere Sprache der höheren Ueberzeugung, oder der kraftvolleren Ueberredung, oder die Sprache tiefer Empfindung ist, und an sich keine Beimischung des individuell Bedingten an sich trägt. Daß hier der Ausdruck rein, klar, deutlich, angemessen, würdevoll seyn müsse, wie in dem Munde der Gebildeten der Nation, geht aus der Betrachtung seiner Natur hervor. In sofern indessen, im Drama wenigstens, auch der edelste Charakter einer darin auftretenden Person dennoch vom Dichter seine besondere Physiognomie erhalten muß, wird unter gegebenen Umständen auch dieser Ausdruck, mehr oder weniger, seine besondere Farbe erhalten von der besonderen Gattung des Kolorits und des Lichts und Schattens, womit der Dichter den Charakter der Person ausgezeichnet hat. Und weil Charaktere solcher höheren Art und Stellung auch in dem Umfange der Schilderungen der Verhältnisse des gewöhnlichen Lebens nicht selten ihren Platz finden müssen, so gehört auch diese Ausdrucksart in dem prosaischen Drama eines Theils der Sprache des gewöhnlichen Lebens an und es bedarf eben keines Scharfsinns, um ihre Stelle in der Verbindung des ganzen Schauspiels sogleich zu entdecken.

Anders verhält es sich mit dem poetischen Ausdruck. Da dieser an die Bedingung des Metrums geknüpft ist, so gebietet dieselbe von vornher die ganze Vortragsart des Lesers durch ihre besondere Natur. Das Metrum mißt dem Dichter die Sylben zu, bestimmt den Wechsel ihrer Länge und Kürze im Verse, bestimmt die Art und Weise des Taktes der Rede, und bezweckt idealen Wohlklang, höheren Aufschwung, Kraft und Stärke, oder geregelten Ausdruck der Empfindung in allen Theilen des Gedichts, im Einzelnen wie im Ganzen. Das Metrum unterstützt den phantasiereichen Ausdruck der poetischen Sprache an sich, und stellt das Ganze, aus der Region des gewöhnlichen Lebens entrückt, durch seine Form völlig in die eigentliche Sphäre der Kunst. Folglich muß der Vortrag im höheren Sinne des Worts sich als kunstvoll zu erkennen geben, was indessen eben so wenig mit widernatürlich als mit künsteind zu verwechseln ist, wie leider oft beim Lesen und Deklamiren metrischer Gedichte geschieht. Der Vortrag metrischer Rede erfordert durchaus keine gezierte, singende, oder gar die Verse in ihre einzelne metrische Bestandtheile scharf zerlegende, skandirende Sprache. Nichts kann dem gebildeten Ohre, dem guten Geschmack widerlicher, nichts dem Zweck des Gedichtes widerstrebender seyn; denn es sind absolute Fehler jeder Vortragsart, die auch den Gedichten alle Bedeutung und alle Wirkung auf die Empfindung rauben. Das Beispiel vollkommener Leser und Deklamatoren lehrt, daß man den Charakter des Verses und seinen Takt hören lassen kann, ohne skandirend zu lesen, daß man damit hohen musikalischen Wohlklang verbinden kann, ohne zu singen, daß man dadurch hohen idealen Ausdruck und eine wundervolle Wirkung auf Phantasie und Gemüth der Hörer erreichen kann, ohne affektirt und gesucht zu seyn. Schriftlich läßt sich dieß Geheimniß nicht mittheilen und lehren. Aber eigenes natürliches Gefühl, gebildetes Ohr und das Studium großer Deklamatoren kann es dem Lehrling entdecken. Die Theorie der Verskunst oder die Metrik zeigt den Weg dazu; der Lehrer der Deklamation kann bei lang fortgesetzter Uebung seines Lehrlings fast nur vor Fehlern und Unvollkommenheiten warnen und besitzt er selbst, wie es doch wohl seyn sollte, das nöthige bis zur Fertigkeit ausgebildete Talent, nur mit seinem eignen Beispiele in der Ausübung vorangehen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Aus Müllner's Theater-Wörterbuche.

Achtung.

Mein Theaterwörterbuch wäre nicht einen Kreuzer werth, wenn die Schauspieler gerade dasjenige nicht darin fänden, was sie am längsten und vergeblichsten suchen: die Achtung. Zwar scheint es, als ob ein Wörterbuch nicht im Stande sey, ihnen die Sache zu verschaffen; aber so viel getraue ich mir zu behaupten, daß der Mangel an Achtung des Schauspielerstandes seinen Grund in einem Gebrechen der deutschen Sprache hat, und daß es ganz anders um die Sache stehen

Digitized by Google

würde, wenn wir für die Bühnenleute zwei Wörter hätten, welche Handwerk und Kunst so richtig unterschieden, als z. B. die Wörter: Musiker und Musikant. Zwar nennt man die herumziehenden Theatergesellschaften häufig Komödianten, um sie von den Schauspielern stehender Bühnen zu unterscheiden; aber damit ist wenig gethan, so lange nicht der Staat die Komödianten eben so, wie die Musikanten, zünftig, macht. Wenn ich in Deutschland Gesetze zu geben hätte; so würde ich herumziehende Theater nur unter der Bedingung zulassen, daß der Direktor Meister, und die übrigen Glieder Gesellen oder Lehrlinge wären, aufgedungen, losgesprochen, gewandert und zum Meister gemacht, wie es bei andern Zünften üblich und Rechtens ist. Alle stehende Bühnen hingegen, gleichviel, ob ein Privatmann oder eine Gemeinheit oder der Staat selbst sie unterhielte, würde ich für zunftfrei, dagegen aber für kunstpflichtig erklären, dergestalt und also, daß die Staatsgewalt befugt seyn müßte, sie zünftig zu machen, sobald sich offenbarte, daß sie die Kunst nicht mehr kunstmäßig, sondern handwerksmäßig betrieben. Wenn unter der Herrschaft dieses Gesetzes noch zunftfreie Bühnen übrig blieben; so bin ich gewiß, daß ihre Mitglieder über Mangel an Achtung ihres Standes nicht zu klagen haben würden. Das Beste bei der Sache würde aber seyn, daß damit auch zugleich den zünftigen Bühnenleuten geholfen wäre; denn wer es nicht bis zum Künstler zu bringen vermöchte, der könnte doch wenigstens Meister werden, und hätte dann seinen Titel und seinen Rang im Staate so gut wie der Minister. Wo einmal Meisterrecht ist, da pflegt der Haufe nach Meisterschaft weiter nicht zu fragen.

Kann ich inzwischen keine Gesetze geben; so kann ich doch mit einigen Rathschlägen dienen.

Der erste geht die Direktionen an: Bringt keine Schofelwaare, sondern Kunstwerke zur Aufführung. Der zweite betrifft die Schauspieler: Tragt den Trieb nach Bewunderung, den ihr auf der Bühne braucht, nicht auf das Leben in der bürgerlichen Gesellschaft über. Den dritten sag' ich den Schauspielerinnen in's Ohr: Wollt' ihr Achtung; so angelt nicht nach — Liebe. Ein Mehreres s. unter: Kassenstück, Orthographie und Ankleidezimmer.

Druckfehler.

In No. 3. S. 19. Zeile 22 von oben l. reiches Talent statt reifes —

Von diesem Wochenblatt wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poststraße Nr. 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Januar bis Junius zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhandlung zu bekommen ist.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 10. Februar 1816.

Nr. 6.

Ueber dramatische Musik.

(Fortsetzung.)

In Frankreich, wo Gluck den hartnäckigsten Widerstand der Italiener erfahren und seine glänzendsten Siege erfochten, wo viele Künstler und ein gebildetes Publikum sich fanden, entstand die erste, heftige und in ihren Folgen höchst wohlthätige Reibung der alten und neuen Schule. Letztere forderte unbedingt eine Zerstöhrung des reichgeschmückten, von bunten Lichtern und magischen Düften lieblich erfüllten, theuern Heiligthumes von Grund aus, und öffnete dagegen die Pforten eines einfachen, von lichten Säulen getragenen und sonnenhellen Tempels. Wie schwer war dieser Kampf! Welche Freuden bot dieser Tausch? Dort Herrschaft und Willkühr, hier Unterwürfigkeit und Regel; dort Schwelgerei und Trunkenheit, hier Mäßigkeit und Besonnenheit! War da noch eine Wahl? Doch wählten viele das neue System, vielleicht nur, weil es ein neues war, oder aus Neid und Sektirerei, oder auch vermöge des dem Menschen innwohnenden Geistes des Widerspruchs! Genug, Gluck siegte über die Anhänger der italienischen Schule, da diese aber gleichwohl noch immer mächtig blieben, so strengten sich seine Schüler ihrerseits destomehr an und so gelang es denn nach und nach, die italienische Oper um ihre Alleinherrschaft zu bringen und auf einen aristokratischen Antheil am Opern-Cyklus zu reduciren. Indeß wagten sich die Neulinge nicht an große Werke und am wenigsten an große Opern; sie würden damit auch gar nicht aufgekommen seyn, da ihr eigner Meister ein zu furchtbarer Nebenbuhler war und nicht aufhörte, ein Meisterstück nach dem andern zu liefern. Dagegen äußerten sich die Wirkungen der neuen Lehre entscheidend und lebhaft im Geist der Komposition im allgemeinen und vorzüglich in der Operette, worüber wir späterhin sprechen werden. Die Revolution, die so viel Schönes verschlang, wirkte auch auf die Musik sehr nachtheilig; indeß erhielt sich doch der einmal entzündete Funke, glimmend unter der Asche, bis er durch Cherubini und Mehül neu belebt, vom großen Spontini zu heller, wohlthätiger Flamme angefacht ward. — Während jener Ereignisse in Frankreich, waren die Bach und Benda, Graun, Hasse, Händel, Naumann, Reichardt, Haydn und Mozart, in England und Deutschland über das Wesen der Musik und das Unwesen der Italiener klarer geworden und hatten tüchtig und wacker, nach besserer Ansicht gearbeitet, jedoch mehrentheils nach andern Richtungen als für die Oper; weil ihre Individualität, ihre Verhältnisse und mancherlei zufällige Umstände, sie mehr auf andere Gegenstände anwiesen, durch deren poetisch-musikalische Behandlung aber ein neues Licht für alle Zeitgenossen und Nachkommen aufgegangen zu seyn schien. Dieses Licht wirkte auch höchst wohlthätig in allen Zweigen lyrischer und dramatischer Kompositionen, mit Ausnahme der Oper. Jene Meister hatten nur wenige große Opern komponirt und diese wenigen waren fast alle mangelhaft. Es zeigte sich darin noch keine klare Ansicht des Verhältnisses der Musik zur Poesie, also kein fester Standpunkt und keine Freiheit der Behandlung, vielmehr nur ein unentschiednes Ringen mit dem Schlendrian und eine theilweise Befangenheit in der italienischen Seichtigkeit, Gefallsucht und Verschrobenheit. Die Gluckschen Opern wurden sehr langsam bekannt und noch viel

Digitized by Google

langsamer verschrieben und aufgeführt. Dafür sorgten die Italiener. Sie hatten in Frankreich durch diese Opern einen zu empfindlichen Stoß bekommen und Ansehn und zum Theil ihr Brod dadurch verloren. In Deutschland saßen sie doch recht warm und fürchteten den Gluck wie die Päbste den Luther. Die Gewohnheit, der Mangel an Bildung, die Scheu vor Veränderungen, die Konnexionen und Kabalen kamen ihnen zu Hülfe, und so gelang es ihnen wirklich, die musikalische Reformation in den mehrsten deutschen Hauptstädten bis zum Anfange des neunzehnten Jahrhunderts aufzuhalten, und die Deutschen und ihre Musik ganz oder mehrentheils zu unterdrücken. Hier in Berlin hatten wir jedoch schon im Jahre 1795 die erste Gluckſche Oper, neben der Italienischen, welches wir seinem wackern Schüler, dem hiesigen Kapellmeister Hrn. Weber verdanken und in keiner der Hauptstädte Deutschlands sind seit dem diese Opern so häufig und mit so viel Virtuosität einer — und mit so viel Anerkenntniß andrerseits, aufgeführt worden, als hier*). Indeß standen ihrer allgemeineren Einwirkung, nicht nur alle obenerwähnte, sondern noch viele andere Hindernisse im Wege, unter letzteren hauptsächlich, die Entstehung der Schule der Neu-Italiener.

Wenn die älteren italienischen Opernkomponisten lediglich aus sich, durch einander und ohne klassische Muster, sich bildeten, so kann man gegen sie nur sagen, daß sie ohne Genie und Vermögen, das ursprünglich Wahre und Schöne zu erkennen, von einer schiefen Ansicht ausgegangen und sodann den Irrweg mit Ausdauer und Konsequenz verfolgt haben. Wie ganz anders dagegen muß das Urtheil über die neuesten italienischen Opernsetzer ausfallen! Vom Glanze einer schöneren, am nördlichen Himmel rein und prachtvoll heraufgestiegenen Sonne umleuchtet, in einer Zeit, wo die oben genannten Meister und vor allen Gluck, Haydn und Mozart, das innerste Wesen der Töne nach allen Richtungen offenbart hatten, wo die geistreichen Winke und Theorien eines Kant, Forkel, G. Benda, Engel, J. A. Eberhard, Gretry, Herder, Wieland, Sulzer und Reichard ꝛc., einem gründlichen und gebildeten Musiker den Irrthum in der Hauptsache, nemlich in der Ansicht und über das Wesen der Oper hätten benehmen müssen, beharrten jene neueren Italiener und ihre Anhänger in ihrem Sinn, ja sie traten, wie früher die Piccinisten, in eine förmliche Opposition, in eine Ligue gegen das wahre Schöne und Große, und erwiesen sich um so verkehrter und feindseliger, da sie durch Erweiterung und Bereicherung des musikalischen Theils ihrer Opern die poetische Grundlage nur noch tiefer untergruben und mit tonischem Schutt bedeckten. Der männliche Sopran blieb die Basis der Komposition, die Introduktionen wurden immer länger, die Ritornells häufiger, die Chöre melodienser, das Recitativ blieb wie es gewesen, die Instrumente erhoben sich immer mehr über die Stimme und die Arie ward immer überladner. Wie schön ist die Arie, sind ihre Läufe, Kadenzen und Koloraturen, wenn sie Sinn und Bedeutung haben, wenn darin die Freude jubelt, die Liebe schwärmt, die Leidenschaft braust und das Blut rollt, wenn das Gefühl nicht Raum hat in der Brust, wenn jede innere Bebung und Bewegung ihre äußere sucht und im ganzen Gebiet der Stimme kaum findet; — aber wie widerwärtig, stöhrend und langweilend sind dem tieferen Sinne jene schlechthin willkührlichen, prahlenden und doch so leeren, vokalisirenden Gurgeleien, die nur verworrenes Geplärr und keinen Inhalt, die nur Töne und keinen Ton hören lassen, wo vorgeschriebene Eil und Hast und eigne Schwäche und Schlechtigkeit der Sänger, einen Ton immer durch einen neuen verdrängen.

Dennoch fanden solche Werke ihr Publikum, denn die Werkmeister verstanden die Kunst dem Ohre zu schmeicheln, das Gefühl irre zu leiten oder zu betäuben und Ausdruck zu heucheln. Machen es doch viele Dichter nicht besser, und wer es doch so weit gebracht hat, der schwimmt oben im Strom der Zeit!

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Nähere Nachrichten über die Einführung der Gluckschen Opern auf der Berliner Bühne und Webers und der sel. Schick Verdienste darum siehe in: Leben und Kunst der Frau M. L. Schick — von K. Lewezow, Berl. 1809. 8. bey Dunker u. Humblodt.

Am 18ten Januar, zur Feier des Krönungs- und des Friedens-Festes im Opernhause: Rede, gedichtet vom Hrn. Professor K. Lewezow, gesprochen von Herrn Beschort. Hierauf: Die Zauberflöte, große Oper in zwei Abtheilungen, von E. Schikaneder, Musik von Mozart. (Neu einstudirt und be-

Digitized by Google

setzt.) Wiederhohlt am zwanzigsten Januar.

Schönes dreifaches Fest, erblüht aus einem Stamm! Tapfrer edler König! und du, heldenmüthiges treues Volk! Wohl Euch, daß Ihr diesen Tag gesehen! daß Ihr trotz List und Tücke, trotz feindlicher Gewalt und aller Elemente Toben, herrlich eingegangen zum Tempel ewig hellstrahlenden Ruhmes! Möchte das Fest der Krone und ihrer Treuen noch Jahrhunderte lang, das Fest des Friedens — nie wiederkehren!! —

Würdig und wohlthuend ward dieser Abend begonnen durch eine von Herrn Prof. Levezow gedichtete, von Hrn. Beschort gesprochene, tief und innig empfundene Rede, welche die Empfindungen der zahlreich Versammelten wahr, kraftig und rührend aussprach. Mozarts zauberische Zauberflöte, von der Generalintendantur der Schauspiele glänzend und sinnig ausgestattet, folgte. Reden wir von dieser Ausstattung, wozu wir auch, die neue Besetzung rechnen, zuerst, da wir über die Oper selbst wenig Neues sagen können.

Die zu dieser Oper gehörigen zwölf Dekorationen sind sämmtlich nach der genialen Angabe und den Zeichnungen des Hrn. Geh. Ober-B. R. Schinkel und unter dessen Aufsicht, neu ausgeführt und trefflich gemahlt von den königl. Hülfsmahlern H. Köhler und Gerst und dem Mahler H. Karl Gropius. Weil die darin zuerst aufgestellten wahren Grundsätze ächter Theater-Mahlerei und die bedeutende Zahl dieser Dekorationen, nach ihrer ganzen Wichtigkeit, eine eigene Betrachtung erfordern, so überlassen wir die nähere Würdigung ihres Werthes einem eigenen Aufsatze eines andern Mitarbeiters und schränken uns hier auf einige Bemerkungen über die neue Besetzung und Ausführung des Ganzen ein.

Durch Mademois. Schmalz, als Königinn der Nacht; Mademois. Schulz, als Pamina; Hr. Stümer als Tamino; Hr. Rebenstein als Papageno; Mademois. Leist als Papagena; Hr. Blume als Mohr, und durch die Damen: Sebastiani, Düring und Willmann, war die Oper in den Hauptpartien und außerdem auch in den Nebentheilen neu und zweckmäßig besetzt.

Mademois. Schmalz sang die beiden, höchst schwierigen Arien: — „Zum Leiden bin ich auserkohren" — und — „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen" — und besonders die darin vorkommenden, einer menschlichen Stimme gar nicht anzumuthenden Staccato-Stellen, durchaus rein und angenehm. Mad. Schulz war ganz an ihrer Stelle und trug besonders das Finale des zweiten Akts, mit der ihr eigenthümlichen Innigkeit und vielem Feuer vor. Hr. Stümer spielte und sang mit Ausdruck. Hr. Rebenstein lieferte einen recht wackern Papageno, und wir wünschen ihm Glück zu dieser Erweiterung seines Fachs. Auch Dem. Leist war lebendig und regsam und hatte ihre rasche Partie gut einstudirt. H. Blume ist ganz für den Monostatos geeignet; er gab ihn mit Kraft und Geschmeidigkeit und besonders das eilige: — „Alles fühlt der Liebe Freuden" — mit gehöriger Oekonomie und Sicherheit. Die drei Damen führten ihre schwierigen Gesänge gut aus; nur der Alt ist etwas zu schwach. Hr. Gern hatte, als der einzige von der älteren Besetzung, den Sarastro behalten und sang und spielte ihn mit Würde und angenehm. Die Arie: — „In diesen heiligen Hallen" — verträgt wenig Variation und am besten geschieht diese in der Tiefe, weil dies ihrem Charakter am angemessensten ist.

Noch müssen wir erwähnen, daß Hr. Stieber und die drei Knaben — zweckmäßig dargestellt durch drei Mädchen, worunter die Altistin sich vorzüglich auszeichnet — zum Gelingen des Ganzen beitrugen. Auch das Duett der beiden Priester (Hr. Bauer und ein ungenannter angenehmer Tenorist) und die Chöre, in welchen ein schönes Stimmenverhältniß und besonders gute Tenore bemerkbar waren, wurden gut ausgeführt. Ueberhaupt ist die ganze Musik mit Liebe und Eifer einstudirt und die Tempo's werden unverbesserlich genommen. — Daß der Wagen des Sarastro nicht mehr von Löwen gezogen wird, ist um so zweckmäßiger, da der nothwendige, innere Zwiespalt zwischen dem Vorder- und Hintertheil dieser guten Thiere, ohnehin schon immer eine sehr ergiebige Quelle des Lachens ist.

Auch das theilnehmende Tanz-Personale zeigte sich in dem der Oper angehängten Schlußballet von einer sehr vortheilhaften Seite.

Im Stoff dieser Oper hat der Dichter ohne Zweifel eine höhere Allegorie beabsichtigt, deren dramatischer Handhabung er aber nicht gewachsen war. Jede Allegorie trägt eine Nüchternheit und Kälte in sich, welche auf der Bühne die geübteste Behandlung erfordert, wenn sie nicht zurückstoßen soll. Indem, einerseits, der Sinn nicht zu fern gerückt werden darf, wenn er verständlich sein soll, muß er uns auch nicht zu nah

Digitized by Google

gelegt werden, damit er uns nicht alltäglich und trivial erscheine. Wir sollen nicht klügeln, aber errathen. Die allegorischen Wesen einer äußerlich abnormen Erscheinung müssen ein inneres uns zusagendes Verhältniß zu uns erhalten; eine allerdings schwierige Aufgabe, welche wohl noch nicht gelungner gelöst worden, als im Epimenides. In der Zauberflöte sollen wir erblicken, im Sarastro: das Symbol der ruhigen Vorsicht und klaren Weisheit, die aber vom heidnischen Fatum eine starke Dosis rücksichtsloser Willkühr bekommen; im Tamino: die Tugend, ringend nach Energie; in der Königin der Nacht: den Unglauben, der, vermöge der ihr beigelegten Schwäche, recht gut durchgeführt ist; im Monostatos: die Sünde, und dieser Mohr ist allerdings ein recht unverschämter, aber doch sehr zaghafter und schwacher Teufel; in der Pamina: die Liebe, welche auf unbehülfliche Weise zwischen der Mutter und Sarastro in die Klemme gebracht wird; im Papageno: den Weltverstand; nebst einigen Engeln, dem Fegefeuer und der Hölle; kurz, einen pandämonischen Cyklus, dem aber alle dramatische Brauchbarkeit abgeht, den Papageno ausgenommen, der vermöge seiner Menschlichkeit und unbewußten Ironie, als einigermaßen erfrischendes Element in der breiten Aegyptischen Weisheits-Wüste sprudelt. Sehr drollig ist es, daß dieselbe Flöte und dieselben Knaben, welche die Königin der Nacht dem Tamino als Führer und Schutz gegen ihren Feind verleiht, ihm zum Schutz und zu Führern in den Irr- und Drangsalen der Weisheits- und Tugend-Prüfungen dienen, die Sarastro, zu seinem Seelenheil, ihm auferlegt. Auch kann man sich nicht genug an nachstehendem Dialog ergötzen, zwischen Papageno und dem zweiten Priester, dessen wörtliche Richtigkeit ich zwar nicht verbürge, wohl aber den Sinn:

Priester. Auch du mußt dich unsern Prüfungen unterwerfen!

Papageno. Worin bestehen aber diese Prüfungen?

Priester. Darin, daß du dich unsern Gesetzen unterwirfst und selbst den Tod nicht scheust!

Dies sind also Prüfungen! Mit Recht macht Papageno bei einer so logischen Antwort eine etwas verblüffte Miene.

Wir begnügen uns nur noch einmal im allgemeinen zu bemerken, wie wenig der Dichter für den Komponisten gethan, um dadurch desto mehr ins Licht zu stellen, was Mozart für den Dichter gethan hat. Ein geistvoller Nachbar von mir sagte von der Ouvertüre, mit Hamlets parodirten Worten (sagt von ihm: Er war ein Mann und Ihr habt Alles gesagt): sagt von ihr: das ist Musik — und Ihr habt Alles gesagt! und weiter will ich denn auch darüber nichts sagen und über die anderen Stücke auch nur wenig, was ich nicht unterdrücken kann. Herrliche, ausdrucksvolle Sprache in der Einleitung! Tamino's immer steigende Angst und Noth und der drei Damen Triumph, Lüsternheit und Eifersucht. Süße Träumerei in Tamino's Arie: — „dies Bildniß ist bezaubernd schön!" — Freundlicher Humor im Quintett: — „Hm! hm! hm! hm!" — und wehmüthiger Abschied am Ende. Das Duett: — „bei Männern, welche Liebe fühlen" — hat eine so sanfte Lyrik, eine so einfache und wohlthuende Harmonie, daß es ein Muster eines anmuthigen und klaren Satzes genannt werden kann. Auch die Recitative, besonders im Finale des ersten Akts und Tamino's Worte: — „die Absicht ist edel und lauter und rein (immer steigend); Erzittre feiger Bösewicht!" — und: — „so ist denn alles Heuchelei!" — sind einfach wahr und sprechend. Welche Fröhlichkeit in dem: — „das klinget so herrlich!" — und welche Beruhigung in dem: — „Könnte jeder brave Mann solche Glöckchen finden!" — dann in der Scene mit Chor: — „O Isis und Osiris!" — gläubige Demuth und in Monostatos Arie: — „Alles fühlt der Liebe Freuden!" — die jagende Eil wilder heimlicher Lust, der nur ein günstiger Augenblick vergönnt ist. Die Arie: — „In diesen heiligen Hallen kennt man die Rache nicht!" — spricht die Milde eines kräftigen majestätischen Greises wahrhaft aus und erweckt Vertrauen und Liebe und in dem meisterhaft gesetzten Terzett: — „Soll ich dich Theurer nicht mehr sehen?" — sind alle Schmerzen der Trennung, im Gegensatze eines ernst gebietenden Geschicks, lebendig ausgedrückt.

v. G.

Andeutung über das vaterländische Schauspiel.

Unsern Vorfahren im sechzehnten und siebenzehnten Jahrhundert ließen keine wichtige Gelegenheit vorbei, den Ruhm des Vaterlandes auch von der Bühne herab zu verkünden, und wir lo-

Digitized by Google

ben sie deshalb sehr, denn es geschah mit frommen deutschen Sinn. Aber im achtzehnten Jahrhunderte hörte das fast ganz auf, ja es schien, als sie ihnen oft der Stoff ausgegangen, bis endlich Göthe durch Götz von Berlichingen wieder mit Deutschland vertraut machte. Leider war indessen das Uebel des Franzosenthums unter gar manchen Deutschen schon zu sehr eingerissen, als daß Göthe und einige wenige andere bessere Dichter in jener Hinsicht hätten entscheidend helfen können. Die Mehrheit vergaß Deutschland und rühmte nur das Ausland auch von der Bühne herab. Während man das Bessere besaß, erröthete man nicht, das Schlechtere zu borgen, so daß sogar die fremden Ausleiher — lachten. Wir aber wollen nicht lachen, sondern zürnen und trauern über eine solche Zeit; doch dann auch innig uns erfreuen des neunzehnten Jahrhunderts, welches das Bessere zurückgebracht hat. Seitdem ertönt auch zuweilen wieder der Ruhm Deutschlands, der Ruhm Preußens von unserer Bühne. Doch giebt es noch manche Kritiker, die sich nicht recht darein finden können, und seltsam genug vor Hochmuth und Stolz warnen. Richtet diese Warnung, wenn Ihr es wahrhaft gut damit meint, an jeden Einzelnen, wen Ihr wollt; denn es ist dann eine christliche Warnung die kein Christ verschmähen wird, denn auch der Vortrefflichste soll nie „sicher" seyn. Aber richtet sie nie an das deutsche Volk, das, so lange es ein deutsches Volk bleibt, nie hochmüthig werden kann; dessen edlen Stolz aber ihr nicht bekämpfen, sondern pflegen und ehren sollt.

Ihr tadelt einige wackere Dichter, daß sie Deutschland zu sehr rühmen, daß sie von der Bühne herab überschwengliche Lobeserhebungen ertönen lassen, und daß solches zuletzt ermüden müsse. Dagegen sind wir der unschuldigen Ueberzeugung, daß das wahrhaft Aechte und Rechte nie ermüden könne, daß mit den Lobpreisungen Deutschlands erst der Anfang gemacht worden ist, und daß sie noch weit höher gesteigert werden können, und doch noch gerecht bleiben werden. Auch wird man sich, so Gott will, durch jenes Geschwätz nie irre machen lassen, sondern mit ruhiger Kraft fortfahren, Deutschland zu verherrlichen. Jenes zahme Geschwätz ausführlich zu widerlegen, ist wohl unnöthig; wohl aber kann es zweckmäßig sein, an das höchste Muster aller neutren Poesie zu erinnern, an Shakspear, der sich ewig und in allen seinen Stücken als einen edlen, vollendeten Vaterlandsfreund zeigt. Er, der mit ewig ruhiger Klarheit und Objektivität alle seine Personen nach ihrem individuellen Charakter darstellt und reden läßt, er, der bescheiden sonst nie selbst hervortritt mit seiner eigenen Persönlichkeit; tritt doch immer hervor mit seiner vollblühenden, gesicherten Vaterlandsliebe und seinem Vaterlandsstolze. Ich brauche wohl nicht erst an seine Heinriche zu erinnern, und aufmerksam zu machen, wie sich dort der Patriotismus zeigt, wohl aber scheint es zweckmäßig, Richards des Zweiten zu gedenken, eines Schauspiels, von dem ich hier nur das Eine bemerken will, daß in demselben, die Königswürde auf eine so herrliche Weise gefeiert wird, wie dies wohl noch keinem Dichter jemals gelungen ist.

In diesem Stück legt Shakespear dem sterbenden, der Verklärung schon sich nahenden, alten Gaunt, folgende Verherrlichung Englands in den Mund:

This royal throne of kings, this scepter'd isle,
This earth of majesty, this seat of Mars,
This other Eden, demy paradise,
This fortress, built by nature for herself
Against infection, and the hand of war;
This happy bread of men, this little world;
This precious stone set in the silver sea,
Which serves it in the office of a wall,
Or as a moad defensive tho a house
Against the envy of less happier lands;
This blessed plot, this earth, this realm, this England,
This nurse, this teeming womb of royal Kings
Fear'd by their breed, and famous by their birth
Renowned for their deeds as far from home
(For Christian service, and true chivalry,)
As is the sepulcher in stubborn Jewry,
Of the world's ransom, blessed Mary's son:
This land of such dear souls, this dear dear land,
Dear for her reputation through the world
etc.

Es schien zweckmäßig, diese feierliche Rede auch in der Ursprache hier anzuführen, da sie selbst von Schlegel nicht völlig genügend übertragen worden zu sein scheint; doch theilen wir, des allgemeinern Verständnisses wegen, auch seine Uebersetzung mit:

Digitized by Google

Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland,
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies,
Dies Bollwerk, das Natur für sich erbaut,
Der Ansteckung und Hand des Kriegs zu trotzen,
Dies Volk des Segens, diese kleine Welt,
Dies Kleinod, in die Silbersee gefaßt,
Die ihr den Dienst von einer Mauer leistet,
Von einem Graben, der das Haus vertheidigt,
Vor weniger beglückter Länder Neid;
Der segensvolle Fleck, dies Reich, dies England,
Die Amm' und schwangre Schooß von Königen,
Furchtbar durch ihr Geschlecht, hoch von Geburt,
So weit vom Haus berühmt für ihre Thaten,
Für Christen-Dienst und ächte Ritterschaft,
Als fern im starren Judenthum das Grab
Des Weltheilandes liegt, der Jungfrau Sohn:
Dies theure, theure Land so theurer Seelen,
Durch seinen Ruf in aller Welt so theuer
u. s. w.

(S. das genannte Schauspiel, Akt II, Scene 1.)

Leider mußte dann Sh. noch böse Dinge, die Richard II. veranlaßte, dem sterbenden Gaunt in den Mund legen; doch, nach den Berichten der Reisenden, hört man in London jene späteren trüben Worte nicht mehr vor dem unendlichen Jubel des Volkes, mit dem es die ersten aufnimmt. — Ist es ferner wohl jemals einem Englischen Kritiker eingefallen, diese Verherrlichung Englands zu tadeln? Wahrlich das Loos eines solchen würde beklagenswerth gewesen sein; aber es hat auch nie einen solchen gegeben.

Und wir Deutschen sollten uns hier von den Engländern übertreffen lassen? Wir sollten nicht laut von der Bühne herab unser edles Deutschland, unser edles Preußen, dies Vaterland der Ehre und der Sittlichkeit, der Geistesfreiheit, der Wissenschaft und der Kunst, anerkennen und rühmen dürfen? — Wir wollen und wir dürfen!

Göthe verbannte einst all das Volk in den Froschpfuhl, das „seinen Meister je verkannt" hat, und achtete wenig darauf, daß auch noch von jenem Pfuhle herauf manches fatale Stimmchen gegen jenen von ihm gepriesenen Meister erscholl, denn

quamvis sint sub aqua; sub aqua maledicere tentant; *)

aber wo ist ein Froschpfuhl tief genug, um jene Ueberfrechen und Ueberbödden hinzubannen, die den kraftvoll frommen Dichtern wehren möchten, dem Vaterlande wohlverdiente Lorbeerkränze darzubringen?

F.

Aus Müllner's Theater-Wörterbuche.

Narr.

Es mag gut seyn, und dabei bleiben, daß vom Theater meiner Nation der Hanswurst verschwunden ist; aber darüber bin ich höchst ärgerlich, daß auf der deutschen Bühne der Narr fehlt. Man wird lachen und sagen, es gäbe darauf Narren und Närrinnen im Ueberfluß. Ich gebe das zwar zu; aber sie taugen alle nur zum Lustspiel, und allenfalls zur Würze im Rührspiel. Dagegen fehlt es durchgängig am tragischen Narrn, ich meine: am Narrn im König Lear, den mir noch niemand zu Danke gespielt hat.

„Es ist" hörte ich den Komiker X, der ihn eben verhunzt hatte, auf dem Kaffeehause zu Y. sagen, „es ist eine ekelhafte Rolle, man muß den Harlekin machen, und kein Mensch lacht darüber." Das ist gut, mein Herr, sagte ich, aber es ist noch nicht genug; Sie müssen machen, daß am Ende alle Menschen darüber weinen. Er sah mich mit weit offnem Munde an. Das bestimmte mich, den meinigen wieder zu zu machen; denn in Leute mit weit aufgesperrten Mäulern ist, eßbare Dinge ausgenommen, gewöhnlich nicht viel hineinzubringen. Aber zu Papier will ich bringen, was ich damals auf der Zunge hatte. Wenn die Gelehrten nicht eben viel Neues daran finden; so mögen sie fein bedenken, daß ich diesen Artikel vorzüglich für Narren schreibe.

Der Narr ist da in König Lear, welches unstreitig eine Tragödie ist. Und wo ist er in

*) „Obgleich sie unter dem Wasser sind, versuchen sie doch unter dem Wasser zu schmähen."

Digitized by Google

ihr da? Keinesweges in den ersten Scenen *), wo Lear den großen Narrenstreich begeht, der ihn am Ende zum Narren macht. Er erscheint erst dann, als die Folgen dieses Narrenstreiches sich zu äußern anfangen, und bleibt des Königs Begleiter, bis dieser wirklich wahnwitzig geworden ist. Wir sehen ihn in Scenen, womit es offenbar auf die tragische Wirkung des Mitleids abgesehen ist, und wir müssen annehmen, entweder daß Shakespear ein Narr war, oder daß der Narr im Lear einen tragischen Zweck hat. Welcher kann das seyn? Etwa der: durch Nebeneinanderstellung der Possenreisserei und des königlichen Elendes die Wahrheit anschaulich zu machen, welche Napoleon Bonaparte in Warschau gegen den Erzbischof von Mecheln aussprach: Vom Erhabenen bis zum Lächerlichen ist nur ein Schritt **)? Ich kann das nicht glauben: denn so richtig es auch mit der oft besprochenen Nachbarschaft des höchsten Tragischen und des Komischen seyn mag; so ist doch auch das richtig, daß die Wirkung des Tragischen zerstört ist, sobald das Gemüth diese Nachbarschaft bemerkt. Es wird sich nimmermehr anstrengen, der Pein des Irdischen durch Erhebung zu entrinnen, wenn es nur einer anderen Richtung des Blickes bedarf, um diese Pein in Lust zu verwandeln, und die Beklemmung der Brust durch eine Erschütterung des Zwergfells zu heilen.

Shakespear muß also wohl mit seinem Narrn etwas anderes im Sinne gehabt haben, und wir werden das am sichersten finden, wenn wir sehen, was der Narr im Sinne hat, welches sich ziemlich klar aus demjenigen ergiebt, was er redet. Bei seinem Auftritt (Sc. 4. Akt 1. nach Eschenburg) hat er offenbar die Größe der Thorheit im Sinne, die Lear begangen hat; alle Wendungen seines amtlichen Witzes treffen zuletzt diesen Zielpunkt; er ist ganz voll davon; selbst die Androhung der Peitsche hält seine Zunge nicht im Zaum; er vermag es nicht, seinen Verdruß darüber:

„Daß solch ein König ward zum Kind,
„Und Narren seine Brüder;"

unausgesprochen zu lassen, und indem er sich seines (jetzt leider veralteten) Hofschargenrechts bedient, seinem Herrn auf das Nachdrücklichste die Wahrheit zu sagen, weckt er im Zuschauer die Vorahndung des Unglücks, welches aus Lears Thorheit entspringen soll. Dabei zeigt er mitten in dem innerlichen Aerger über die Abtrünnigkeit eigennütziger Diener seine treue Anhänglichkeit an Lear *); wird bald darauf, als der König an der Undankbarkeit seiner Töchter nicht mehr zweifeln kann, so bitter über ihn, daß er ihn mit dem Schwachkopf vergleicht, der aus lauter Gütigkeit gegen sein Pferd Butter an sein Heu that, und bleibt sodann während der ganzen Unterredung zwischen Lear und seinen Töchtern stumm auf der Bühne bis zu dem erschütternden Moment, wo Lear sich mit den Worten zu ihm wendet: „O! Narr, ich werde wahnsinnig werden!" Mit einer Geberde des innerlich verhaltenen Grimmes über den Undank, der eben in aller seiner Scheußlichkeit sich entwickelte, läßt ihn hier meine Phantasie dem abgehenden König folgen, und so gleichsam den ersten Theil seiner Rolle mit einem nicht brillanten, aber gehaltvollen Exit beschließen.

Schwerer ohne Vergleich ist der zweite Theil derselben. Der Dichter läßt ihn gleich in der ersten Scene des dritten Akts ankündigen. „Wer ist bei dem König?" fragt Kent, und der Ritter antwortet: „Niemand, als der Narr, der sich Mühe giebt, ihm seine herzzerbrechenden Leiden durch Possen wegzuscherzen." Nun tritt der König mit der Schauder erregenden Imprekation der empörten Elemente auf, und der Narr strengt sichtbar alle Kräfte seines Geistes an, um die Laune des Lustigmachers gegen den Schmerz zu behaupten, der sie in seinem Gemüth nieder zu kämpfen droht. In dem ersten Versuche, den er macht, unter diesen schwierigen Umständen sein Amt zu verwalten, treibt sein Witz nichts auf, als das armselige Wortspiel mit courtholy-water und rain-waters. Der Kummer behält die Oberhand, und dringt ihm die Worte ab: „Guter Gevatter, geh hinein und bitt' um deiner Töchter Segen. Das ist eine Nacht, die weder der Klugen noch der Narren sich erbarmt." Der zweite Versuch läuft nicht glücklicher ab. Das Sprichwort von Haus und Helm, so wie die schmutzigen Verse von Kopf und Hosenlatz mahnen zweckwidrig an Lears Thorheit, welche der Grund sei-

*) Diese werden, wenn mir recht ist, auf der deutschen Bühne gar nicht dargestellt.

**) Histoire de l'Ambassade dans le Duché de Varsovie en 1812. Paris 1815.

*) S. Akt. 2. Sc. 4. n. Eschenburg:

„Jedoch ich bleib'; es bleibt der Narr,
Und läße den Weisen ziehn;
Der Narr wird nicht ein Scheim, es wird
Der Scheim ein Narr im Fliehn."

Digitized by Google

nes Elends ist; und als der Narr diesen Fehler merkt und verbessern will, bringt er statt des Witzes faden Unsinn zu Markte. Gegen das Ende der Scene redet ihn der König an: „Lieber Bursch, friert dich? Mich friert selbst. — Armer Narr und Schelm, ich habe nur noch ein Stück von meinem Herzen übrig; und das bedauert dich.“ Da fühlt der wehmüthige Narr keine Bitterkeit mehr über Lears Thorheit, und singt sein Liedchen: „Der Wind macht trocken, der Regen macht naß.“ Der armselige Trost schlägt an bei dem König, nun fühlt der Narr wieder für einen Augenblick die Geisteskraft seiner glücklicheren Tage, und übt sie auf der Stelle in einem Monolog, als wollte er versuchen, ob sie sich fest halten lasse. In der vierten Scene, wo Edgars verstellter Wahnwitz die Geistesverwirrung des Königs vollendet, geht dem Narren die Lunte ganz aus, und seine Amtspflicht scheint vergessen zu seyn. In der sechsten Scene macht er noch einige Versuche, selbst dem wahnsinnigen Gebieter gegenüber sie zu erfüllen; aber als dessen Zustand bis zur Raserei steigt, da giebt er sein Amt auf, der Schmerz wird ausschließlich Herr in seinem Gemüth, und als der König eingeschlafen ist, verräth er einen Zustand, wo ihm sein eigenes Leben als eine Last erscheint, die er ermüdet ist, zu tragen.

Was? hör' ich hier alle Narren rufen, die je im König Lear gespielt haben, ist der Autor närrisch? Der König schläft mit den Worten ein: So! so! wir wollen Morgen früh zu Abend essen, und der Narr endiget seine Rolle mit den Worten: Und ich will um Mittag zu Bette gehn. Wo ist in diesem albernen Spaße die geringste Spur, daß der Narr Schmerz über des Königs Elend empfindet?

Belieben Sie zu bedenken, meine Herren Narren, daß der Hofnarr Lears hier platten Unsinn schwatzen würde, wenn man seine Worte im eigentlichen Sinne verstehen wollte: denn aus den Worten, womit Edgar die Scene schließt: „Es komme diese Nacht, wie es will,“ ist abzunehmen, daß es Nacht ist, als der Narr spricht, aber nicht Mittag. Ich erdreiste mich daher, anzunehmen, der Narr rede hier seine angewöhnte, figürliche Amtssprache, und wolle mit dieser Rede nichts anders sagen, als: „Und ich will im Sommer meines Lebens sterben“ *). Nun frage ich Sie allesammt, ob es nicht vernünftig von dem Narren ist, wenn er diese Worte mit zerrissenen Herzen und mit Thränen im Auge spricht? Denn was will Shakespear wohl anders in dieser Scene zeigen, als einen höchst mitleidswürdigen Zustand seines Helden, und was kann mitleidswürdiger seyn, als der Zustand eines Königs, der Thränen aus dem Auge seines Hofnarren preßt, und den Wunsch zu sterben auf seine Zunge heraufzieht?

In diesem Sinne spielen Sie mir Lears Narrn, zeigen Sie mir die Amtspflicht der Possenreisserei in immer wachsendem Kampfe mit Verdruß, Kummer und Schmerz, verdoppeln Sie mein Mitleid mit Lear durch den Anblick des Zustandes, in welchem Sie dadurch versetzt werden; dann will ich Sie allesammt loben, und diesen Artikel für nicht geschrieben erklären. Wollen sie mich aber völlig verstehen; so nehmen Sie gefälligst den Shakespear selbst, oder Eschenburgs Uebersetzung (die von Schlegel reicht leider nicht bis zum Lear) zur Hand: denn ich habe bei obiger Analyse mich nicht um die Bearbeitung bekümmert, in welcher König Lear in Deutschland dargestellt wird.

*) Daß es mit dem And I'll go to bed at noon so gemeint sey, deutet auch die spätere Rede Kents zu dem Narren an: „Komm, hilf wegtragen deinen Herrn, du mußt nicht zurück bleiben.“ Sie wird völlig leer, wenn man nicht annimmt, der Narr habe seit seinen letzten Worten in der Besinnungslosigkeit und Apathie des Schmerzes da gestanden.

Druckfehler.

S. 34. lies Zeile 16 von oben 1ste Spalte statt Sterbekraft — Strebekraft.
Ebendaselbst Zeile 16 von unten lies statt nothwendige Handlung — Haltung.
S. 25. lies Zeile 13 von unten 1ste Spalte statt einiges Durchdringen — eigenes Durchdringen.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 17. Februar 1816.

Nr. 7.

Ueber Dekorationen der Bühne überhaupt

und

über die neuen Dekorationen zur Oper die Zauberflöte auf dem Königl. Opern-Theater insbesondere.

Wenn ein dramatisches Gedicht, das nicht blos gelesen werden soll, sondern auch auf der Kunstbühne wirklich dargestellt zu werden, den Zweck hat, eine Art von platonischem Dialog wäre, oder auch nur seyn könnte und dürfte, so mögte es immerhin gleichgültig seyn, unter welchen Umgebungen und Verzierungen des Orts, auf welchem ein solches dialektisches Spiel abgehalten werden soll, das Ganze vor das Ohr und den Verstand der Zuhörer gebracht wird. Ein Paar Andeutungen in den Eingangsworten würden für das philosophische Publikum hinlänglich seyn, es über Ort und Zeit, in sofern davon ausgegangen werden müßte, zu verständigen, und das Auge würde bei dem philosophischen Inhalte des Ganzen nicht veranlaßt werden, die Befriedigung eines Bedürfnisses zu verlangen, welche der Verstand hier allein in Anspruch nimmt. Da nun aber ein Schauspiel der Hauptsache nach ein poetisches Spiel ist, was folglich die Phantasie mehr anregt, als den Verstand, und da, wo es auf diesen wirken will, es dies mehr durch die sinnliche Anschauung zu thun sich bestrebt; da der Dichter, um seinen Zweck zu erreichen, alles individualisiren muß, seine Personen, die er gestaltet, nicht in abstrakter Leere des Raums und der Zeit überhaupt, sondern an einem bestimmten Ort und in einer bestimmten Zeit, wie wirkliche Menschen in der wirklichen Welt, leben, handeln, sterben läßt; da die Wechselwirkung des Orts und der Zeit auf diese Personen und umgekehrt dieser auf jene hier von eben so unendlicher und mannichfaltiger Wichtigkeit ist, wie in der wirklichen Welt und sich noch viel wichtiger und mächtiger in der poetischen Welt der Kunst gestalten und handhaben lassen, als in jener; so wird dadurch die Bezeichnung derselben auf der Bühne durch die sogenannte Verzierung (Dekoration) viel wichtiger, als es zu seyn scheint, ja nicht selten wesentlich integrirender Theil des ganzen Schauspiels.

Man mag nun die Gränzen der Täuschung innerhalb der Sphäre eines Schauspiels so weit oder so eng ziehen, als man will, man mag sie sich als Wirkung einer feineren oder gröberen Nachahmung der Natur denken, oder nicht, wie in allen darstellenden Künsten und in jeder Kunst überhaupt alles von der Nachahmung der Natur ausgeht, so muß auch ganz insbesondere die Schauspiel-Kunst, die sinnlichste und natürlichste von allen, eine Nachachmung der Natur bezwecken und daher den Grad des Scheins und der natürlichen Täuschung bewirken, der wenigstens unerläßlich unsern poetischen Glauben völlig gefangen nimmt. Ist dies nicht der Fall, so mag man auch noch so vornehm philosophiren, als man will, Horazens, des großen Künstlers und Menschenkenners, Wort bleibt ewig wahr:

quod mihi ostendis sic, incredulus odi.
„Was du mir so verführst, o hinweg! ungläubig verachť ichs."

Voß.

So gut, wie demnach der Schauspieler sich nach Stand und Würden und Zeit- und Ortsverhältniß-

Digitized by Google

sen gestaltet und kleidet und sich gestalten und kleiden muß, wenn er uns kunstmäßig auf der Bühne überreden will, er scheine der zu seyn, dessen Charakter und Schicksale er uns durch Worte, Handlungen und Gebehrden zu erkennen giebt, und so gut unser Gefühl und unsere Urtheilskraft es verlangen, daß in seiner Kleidung nichts vorhanden sey, was dem widerspricht, so geht daraus auch unläugbar hervor, daß die Bühne zur gänzlichen Vollendung des darzustellenden dramatischen Gemäldes, in ihren Verzierungen und Umgebungen solcher Andeutungen des Orts und der Zeit der Handlung bedarf, damit dadurch in unserer Vorstellung keine bedeutenden Lücken entstehen, keine Widersprüche sich darbieten, oder Unvollkommenheiten ergeben, die uns um einen wesentlichen Theil des Genusses bringen, den wir vom Schauspiel erwarten und den es uns auch seiner Natur nach verspricht.

Nun ist es die Mahlerei vorzüglich, welche uns diese Erfordernisse für die Bühne erfüllt. Der öftere Wechsel der Scene in einem Stücke eben so wohl, als die fast täglich sich abändernde Gestalt der Bühne bei Zurüstung neuer und anderer Vorstellungen, gestatten nur die Beihülfe einer Kunst, welche auf dem kleinsten Raum es vermag die nöthige Täuschung zu bewirken. In der Verbindung mit der Mechanik, um leicht schnelle Veränderungen (nicht unrichtig Verwandelungen genannt) hervorzubringen, giebt es keine andere Kunst, welche leichter und bequemer und wohlfeiler diese Bedürfnisse in den Umgebungen des Schauplatzes, auf welchem die Handlung dargestellt wird, befriedigen könnte.

Aber Alles kommt hier auf die Beantwortung der Frage an, welche das Wie der Sache betrifft. Die Ausmittelung des wahren Verhältnisses der sogenannten Dekoration zum ganzen Schauspiel kann sie nur allein gründlich und richtig beantworten lassen.

Die Seele und das Wesen des ganzen Schauspiels ist die Dichtung. Ohne sie ist das Schauspiel nicht möglich; sie ist es, welche dem Schauspieler Worte, Gedanken, Empfindungen leiht, seine Sprache, seinen Ausdruck, seine Gestalt, seine Handlung beseelt, bedingt, beherrscht und ihn erst zum Künstler macht. Sie ist es, welche durch den Schauspieler die Zuhörer vor die Bühne ruft, sie fesselt, ergötzt, rührt, zur Mitempfindung stimmt, mit einem Wort, sich der Seele des Zuschauers bemächtigt und ihm den hohen edler Menschen würdigen Genuß des Mitgefühls am Edlen, Großen, Erhabenen, Schönen, Reizenden und Erheiternden des durch die Kunst begränzten Menschenlebens gewährt.

Durch nichts will der Zuschauer daher in dem völligen Genuß dieses großen und edlen Vergnügens gestöhrt seyn. Er will jedes Wort des Dichters, das aus dem Munde des Schauspielers ertönt, hören; jede Bewegung seines Körpers, jede Handlung, die er vornimmt, ganz sehen; er will alle Züge seiner Gestalt rein und klar auffassen, das Verhältniß der auftretenden Personen zu einander auf das vollkommenste erkennen. Der mit dem Dichter hier innigst verschmolzene Schauspieler, der so der sprechendste Ausleger des Dichters wird, ist ihm die Hauptsache; mit dem Fortgange der Schauspieler von der Bühne hört alle Zauberwirkung des Schauspiels auf, der Dichter schweigt und das Vergnügen des Zuschauers hat ein Ende.

Zweckwidrig und unangenehm wirkt deshalb alles auf den Zuschauer, was diesem Verlangen, diesem Bestreben entgegen tritt. Stöhrendes Geräusch, welches die Aufmerksamkeit unterbricht und die Worte des Schauspielers übertönt, Hindernisse des Sehens, welche den Blick auf die Bühne hemmen, oder sie nur zum Theil erblicken lassen, oder auch alles das, was — auf der Bühne selbst, das Auge theils von den Schauspielern abzieht, theils verhindert, sie in ihrer ganzen Gestalt und ihrem ganzen Wesen nach klar und deutlich erkennen zu lassen. Zu schwache Beleuchtung der Bühne eben so sehr, als so starkes Schimmer- und Glanzlicht, daß es die Augen blendet; grelle blendende Farben in den Verzierungen eben so sehr, als darauf angebrachte Gegenstände, welche die Personen der Schauspieler verdunkeln oder durch Gestalt, Hervortreten ihrer Massen und Formen und den Ton ihrer Farben den Schauspieler dagegen unscheinbar machen, vernichten und gleichsam verschwinden lassen; ein buntes Allerlei, welches zerstreut, den Sinn von der Hauptsache abzieht, und der Kritik Stoff zu fremdartigen, unangenehmen Bemerkungen giebt, und den Zuschauer aus der Sphäre des Schauspiels in eine ganz fremde Welt der Vorstellungen und Empfindungen versetzt.

Leider ist dieß nur zu oft bei der gewöhnlichen Behandlungsweise und Beschaffenheit der Dekorationen auf den Bühnen im Allgemeinen und Besonderen der Fall. Oft gerade da am meisten,

Digitized by Google

wo man die Sache so recht in ihrer Vollkommenheit behandelt zu haben glaubt. Ihre Mängel, ihre Fehler hier weitläuftig aufzählen zu wollen würde ein überflüssiges Unternehmen seyn, da sie längst allen wahren Kennern des Rechten lästig gewesen sind. Nur an den einen Hauptfehler derselben ist es nöthig und hinlänglich zu erinnern, da er fast der Inbegriff aller übrigen ist, nemlich an den, daß sie bisher fast immer als etwas für sich Bestehendes behandelt worden sind.

(Der Beschluß folgt.)

Am 29ten Januar: König Lear, Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespear, für die Bühne bearbeitet von Schröder.

Wir beziehen uns zuvörderst gänzlich auf unsern Aufsatz im 5ten Stücke dieser Zeitschrift vom ersten halben Jahre, wo wir die Anerkennung des ewigen Werks mit kurzen Worten ausgesprochen haben. Heute wollen wir nur noch auf einen Punkt aufmerksam machen, der von dem Dichter mit großer Klugheit bedacht; doch von mehreren Englischen und Deutschen Kritikern, und leider auch in Schröders Bearbeitung, fast gänzlich übersehen oder verkannt worden ist. Shakespear, den schon Milton „our sweetest“ (unser Süßester, Mildester nennt, obwohl dem oberflächlichen Blicke bloß seine außerordentliche Kraft auffallen möchte, hat dieses Drama in eine durchaus heidnische Welt verlegt, und nicht wenig dadurch zu unserer Beruhigung beigetragen, indem er andeutet, daß so unendliche Verbrechen, so giftige Leiden, so zerreißende Verzweiflung in der christlichen Welt nicht mehr begegnen können. Er scheint, möchte man sagen, fast besorgt, daß wir das je vergessen könnten, und läßt deshalb den Lear häufig beim Apollo und beim Jupiter schwören; ja in der vierten Scene des zweiten Akts überbieten sich Lear und Kent in solchen Schwüren. (Lear. By Jupiter, I swear no. Kent. By Juno, I swear, ay.) Aber es ist keinesweges diese namentliche Erwähnung der alten Götter allein, die uns in das grelle Heidenthum versetzt; das ganze Stück scheint gewissermaßen in heidnischer Luft zu schweben, und nur einzelne Personen herrschen wie auf goldnen Wolken hoch über jener finstern Atmosphäre, und durch diese Personen; noch mehr aber durch den Standpunkt, worauf S. den Zuschauer versetzt, giebt er uns, bei dem allertiefsten Mitleiden, das er erregt, doch auch wieder die rein poetische, mildeste Beruhigung.

Wir wollen nur einen einzigen Belag geben, für das, was wir so eben mit den Worten „heidnische Luft“ bezeichneten. — Der edle Gloster sagt in seinem tiefen Leiden:

As flies to wanton boys, are we to the gods;
They kill us for their sport.

Ist dieser Gedanke nicht fast noch bitterer, als der in Plautus: Dii nos quasi pilas homines habent; und würde S., so beredt er auch oft den Schmerz schildert, diese Worte jemals einem edlen Christen oder einer edlen Christin in den Mund legen? Man lese Romeo, Richard II. Heinrich VIII. u. s. w.

Die prosaische Uebersetzung des Lear ist mitunter starr wie Tannenzapfen und zackig, spitzig wie ein eisernes Geländer, das um den Garten der Poesie gezogen worden ist. — Wir wünschen herzlich, sie auf der Bühne der Hauptstadt Deutschlands zum letzten Male gehört zu haben.

Auch über die Aufführung haben wir in dem obengenannten Blatte dieser Zeitschrift ausführlich gesprochen; doch können wir unserm Herzen nicht versagen, der Scene zwischen Lear und Cordelia zu gedenken. Sollten einmal durch irgend ein unaussprechliches Schicksal alle edlen Thränen vertrocknet zu sein scheinen, so könnte, dünkt uns, diese Scene die alte Quelle wieder hervorrufen. Sie enthält im Original nur zwei und vierzig Zeilen; aber sie sind genügend, um das ganze Schauspiel „den goldenen Duft der Morgenröthe“ zu weben.

Um sie aber ganz genießen zu können, ist der erste auf allen Bühnen ausgelassene Auftritt, in dem Lear als donnernder Jupiter die edle Tochter kränkt und beschimpft, unumgänglich nöthig; eine Scene, die man hier und da leider gar nicht einmal zu kennen scheint, wovon sich traurige gedruckte Belege zeigen ließen.

Setzen wir endlich noch hinzu, daß jene zweite Scene durch Herrn und Mad. Devrient ganz

Digitized by Google

würdig gegeben wurde, so glauben wir alles gesagt zu haben.

F n R A.

Am 2ten Februar: Die Schweizerfamilie, Singspiel in drei Aufzügen, frei nach dem Französischen bearbeitet von Herrn Castelli, Musik vom Hrn. Kapellmeister Weigl. Madame Milder-Hauptmann die Emmeline.

Der diesem Singspiel zum Grunde liegende Stoff ist ein zartes Gedicht und nicht ohne Anmuth, nur Vetter Paul thut dem Ganzen viel Schaden. Daß doch die Operetten-Dichter und ihre Komponisten glauben, ein täppischer, nüchterner Spaßmacher sei als Gegensatz des Ernsten und Zarten unentbehrlich und der wahre Hebel des Ganzen! Dieser Vetter Paul insbesondere ist so wenig scherzhaft und dagegen so sehr widerwärtig und ungeschickt, daß er mehrmals nahe daran ist, die besten Momente ganz zu vernichten! Dies ist z. B. der Fall in der zweiten Scene des zweiten Akts, wo Emmeline mit rührender Verwechslung an diesen Paul ihre Liebe verschwendet und ihm die Pfänder ihrer Zärtlichkeit einhändigt, während er sich gebehrdet wie die Gans beim Wetterleuchten und Emmelinens edlen und tiefen Schmerz auf die gemeinste und flachste Weise parodirt, so daß man nicht umhin kann, über seine Dummheit zu lachen. Auf diese Scene ist ohne Zweifel der Dichter sehr stolz, denn nur eine entschiedene Vorliebe für dieselbe kann ihn gegen ihre karrikirte Häßlichkeit blind gemacht haben. Die Komposition des Stücks ist, mit Ausnahme des Duetts No. 1. im ersten Akt und des Liedes No. 9 und des Duetts No. 10., im zweiten Akt, durchaus idyllisch zart und stets in gutem Einverständniß mit dem Dichter. Insbesondere ist die Melodie des Kuhreigens sinnig durchgehend benutzt und in ein treffliches harmonisches Verhältniß zu den Saiten-Instrumenten gesetzt. Bei Betrachtung des Einzelnen findet sich, zuvörderst, im Terzett No. 4., einer von den musikalischen Fehlgriffen, denen man so häufig begegnet und die doch bei einiger Achtsamkeit des Komponisten auf das Gedicht, nicht geschehen könnten. Die alten Schweizer wollen dem Grafen den Zustand ihres Kindes schildern, und dies geschieht anfangs ganz gut im mol. Sobald aber Richard an die Stelle kommt: — „bald singt sie voller Fröhlichkeit und s. w." — so tritt dur ein. Dies ist offenbar der tonischen Abwechslung halber so gesetzt und doch durchaus psychologisch unrichtig. Diese objektive Fröhlichkeit mußte schlechterdings subjektiv ernst oder traurig, wie die ganze übrige Schilderung des Gemüthszustandes, dargestellt werden. Wo dagegen letztere geschlossen ist und die alten Schweizer daran die Aussicht zur Heimkehr ins Vaterland knüpfen, da tritt mit Recht die freudige Melodie ein: „wir dürfen nicht länger verweilen!" — Das Quartett No. 5. — „Gott! was seh' ich! Ist es möglich?" — ist voll Leben, Innigkeit und Wahrheit. Emmelinens Freude reißt alles mit sich fort und ist zu entzückend, als daß sie von Dauer sein könnte. Dieser Irrthum wirkt eben so ergreifend. Die Instrumentalbegleitung zum dreistimmigen Satz: — „Freude strahlt aus ihrem Auge" — kann nicht ausdrucksvoller sein und eben so ist die Einleitung zum Finale No. 8. sinnig und vorbereitend. Die schwierige Aufgabe der Schilderung schnell wechselnder Gemüths-Zustände, wird in der Lieblings-Cavatine No. 7. — „Wer hörte wohl jemals mich klagen?" — sicher und schön gelöst und dies Stück ist so wie das ganze Finale No. 8., das Duett No. 12. und das Finale No. 14. voll musikalischer Handlung. Vor allem schön ist in dem Quintett No. 12. der dreistimmige Satz: — „ach die Freude drückt mich nieder!" — der am Ende das Ritornell macht. Im Schluß des Finale No. 14. treten die ersten Geigen in einer Klarheit, Sanftheit und Innigkeit hervor, die das Gefühl in die süßeste Ruhe versetzen, und die ganze Freude Emmelinens im voraus empfinden lassen. Das Duett No. 17: — „nur in dem Land" — ist äußerst wahr in die Scene gesetzt und edel und wohlthuend tritt des alten Vaters Spruch: — „Kinder, noch lebt der alte Gott!" — in den Jubel des Entzückens der Liebenden ein. —

Mad. Milder-Hauptmann giebt die Emmeline sehr durchdacht und ganz vollendet. Sie vergißt nie, daß sie ein Schweizer-Alpen-Mädchen ist. In Schmerz und Freude, überall ist sie durchaus wahr und es ist keine manirirte Ader in ihrem Spiel und Gesang. Die Anstrengung, mit welcher sie sich bemüht, aus ihrer Sprache jeden Anstrich des Dialekts zu verbannen, und wie viel ihr darin seit zwei Jahren schon gelungen ist, verdient ganz besondere Anerkennung. — Auch alle übrige Personen thaten das Ihrige zum Gelingen des Ganzen.

Digitized by Google

Das Orchester behauptete seinen gewöhnlichen Ruhm und besonders zeichneten sich die Herren Westenholz, Schröck und Bliesener und die ersten Geigen aus. Erstere beide bliesen in dem melodramatischen Satze im dritten Akt vorzüglich schön und Herr Bliesener behandelte die Klarinette mit äußerster Diskretion. Die zweite Flöte stimmte im ersten Akt nicht ganz.

v. G.

Am 9ten Februar: Carlo Fioras, oder der Stumme in der Sierra Morena, Singspiel in drei Aufzügen, frei nach dem Französischen von Vogel, Musik v. Fränzel, Königl. Baierschem Hof-Musikdirektor.

Jede wirkliche oder ernstliche Verstümmelung und Verkrüppelung widersteht aller Kunst und daß die Verstümmelung des Carlo Fioras nicht sichtbar ist, ändert um so weniger, da sie negativ hörbar ist. Uebrigens ist der Held in dreifacher Hinsicht anziehend: durch seine Gebehrdensprache, seine Lage und seine melodramatische Darstellung. Erstere verweiset auf einen sehr vernachlässigten Theil der Schauspielkunst und auf die unerläßliche Nothwendigkeit einer ausdrucksvollen Mimik. Hr. Beschort ließ in dieser Hinsicht nichts zu wünschen übrig und wir sind überzeugt, daß unsere jüngeren Künstler solche Gelegenheit nicht vorbeigehen lassen, ohne ihn zu sehen und sich Ifflands in dieser Rolle zu erinnern. Die Lage des Stummen interessirt ohne Zweifel sehr, aber sie führt durchweg etwas Drückendes mit sich, welches eben in seiner unaesthetischen Person gegründet ist. Das Melodramatische erscheint hier nothwendig bedingt und wirkt durch seine gelungene Komposition ungemein. Ueberhaupt gehört die ganze Musik zu den Ausgezeichneten und zeugt von richtiger Ansicht des Singspiels und gründlicher Kenntniß der Stimmen und Instrumente. Am gelungensten sind: die Ouvertüre, welche eine zweckmäßige Einleitung und Stimmung giebt und das Finale des ersten Akts; das Duett mit Fandango und Chor und Alfonso's Arie: — „Kalte Todesschauer dringen in mein Herz" — im zweiten Akt, und Barbastro's Recitativ und Arie im dritten. Der Schluß-Chor: — „Gute Nacht Frau Barbara" — ist zu gedehnt und die Arie Isabella's, im letzten Akt, wird es, durch die Wiederholung. Das Duett zwischen Alfonso und Isabella im ersten Akt hat viel einzelnes Schönes, aber es ist kein Ganzes und die Stelle in Barbastro's Arie: — „O hör' auf seiner Wehmuth Lallen ꝛc." — dürfte wohl figurirt sein.

Mademoiselle Eunike spielte und sang die Isabella, als welche sie vor einigen Jahren zuerst, erfreulich überraschend, auftrat, durchaus mit richtiger Haltung und innigem Ausdruck. Die Romanze: — „Ach mich hat das Schicksal früh ꝛc." —, in welcher sie den dritten Vers und darin die Stelle: — „da drang eines Jünglings Blick wie ein Pfeil in meine Brust" — besonders schön variirte, und die Arie: — „O Gott, du Quell der reinsten Liebe!" —, können nicht seelenvoller vorgetragen werden und nicht minder vollendet war der Gesang in dem schönen Finale des ersten Akts, wo Isabella die Frevler entlarvt und dem Schuldlosen wie ein guter Engel zur Seite steht. In der Musik ist hier der Triumph der Wahrheit siegend ausgedrückt. — Hr. Stümer gab den Alfonso mit Kraft und Ausdruck, besonders die Arie: — „kalte Todesschauer" — welche schön passend von Fagotten und Bässen begleitet wird. Die beiden Kadenzen auf die Worte: — „heiße Thränen" — und — „dein Herz verzeihe" — sind wohl nicht an ihrer Stelle. Wir empfehlen diesem talentvollen jungen Künstler-Paar ganz besonders die Höhe. — Madame Eunike, als Barbara, in deren Zunge der Dichter, für Fioras geraubte, Ersatz geben wollen, ist unübertrefflich, besonders in dem geistvollen Liedchen von der Ehe. — Hr. Gern ist für wackere Alte ganz geeignet und sang die Cavatine: — „in deinem Arm, geliebtes Paar" — angenehm, so wie in der Scene, wo er seinem Sohne flucht, mit Kraft und Würde. — Hr. Blume spielt die Rolle des Barbastro, die ihren Mann fordert, mit Wahrheit und Leben. Wenn er, besonders im dritten Akt, karrikirt erscheint, so ist dies lediglich Schuld des Dichters und für den Schauspieler und Sänger ist es schwer zu mildern, wo so grell aufgetragen worden. — Das Orchester enthielt heute alle seine ersten Künstler und dem hier anwesenden Komponisten, muß es ein schöner Genuß gewesen seyn, sein Werk so gelungen darstellen zu sehen.

Anmerkung. Sollte es nicht möglich seyn, einmal den unglücklichen Don Jou-an aus der Aussprache zu verbannen? Er heißt: Chuan!

v. G.

Digitized by Google

Am 10ten Februar: Die Radikalkur, Original-Lustspiel in drei Abtheilungen von Frau von Weißenthurn. Hierauf: Karl der Zweite oder die Flucht nach Frankreich, lyrisches Drama in einem Aufzug, Text und Musik vom Schauspieler Carl Blume.

Abgesehen davon, daß, wo noch Eifersucht herrscht, noch keine Liebe vorhanden ist, daß Friederike wirklich liebt und daher ihr Verhältniß zum unbändigen Heinrich wahrhaft rührend erscheint, so ist doch die Eifersucht, bei den geringen Forderungen die an die hergebrachte Liebe gemacht werden, höchst belustigend, besonders wenn sie so energisch und tüchtig geschildert und der Dämon so methodisch verarbeitet und mürbe gemacht wird, wie es in diesem kleinen lustigen Stück geschieht. Sollte man etwa meinen, daß es übertrieben sey, wenn Heinrich z. B. auf die Schildwacht eifersüchtig ist, so wundre ich mich dagegen, daß er es nicht auch auf Vater und Bruder ist und erinnere an Cervantes, der mit Recht behauptet, daß einen Liebhaber selbst ein Sonnenstäubchen martert, welches die Geliebte berührt. Hr. Mauer giebt den Eifersüchtigen unverbesserlich und es gehört ein so kräftiges Talent wie das seinige dazu, um nicht unter der Rolle zu erliegen oder zu langweilen. Mademoiselle Willmann spielt die Friederike so wahr und zart, daß man, wie schon gesagt, sich über ihr Schicksal leider mit nichts anderem trösten kann, als damit, daß sie dem Eifersüchtigen nicht — wirklich zu Theil wird. Die beiden gutmüthigen Alten werden von den Herrn Unzelmann und Mattausch sehr ergötzlich gegeben. In dem, offenbar vernachlässigten, dritten Akt, erwartet man mit Recht, jedoch vergebens, daß der junge Hasau thätig in die Handlung werde verflochten und gegen den Eifersüchtigen mit aufgestellt werden. Er ist aber nichts weiter, als die Geburt eines, allerdings herrlichen, Enthusiasmus, und sonst völlig überflüssig.

Dasselbe mögten wir fast von dem Singspiel, Karl der Zweite, sagen, obwohl darin ein Streben nach etwas Ausgezeichnetem unverkennbar ist, indeß müssen wir noch strenger seyn. Wenn die Italiener das Verdienst haben, reinmusikalisch zu sein, so sind die neueren deutschen und französischen Komponisten, welche weder das musikalische, noch das poetische Element des Singspiels erkannt haben und sich dennoch an eine Zusammensetzung Beider wagen, noch mehr zu tadeln. Dieser Tadel trifft auch das vorliegende Werk. Man vermißt überall Sicherheit und Klarheit und trifft dagegen überall Künstelei und gesuchtes Wesen. Zuvörderst sind des mehrstimmigen Satzes halber, zwei ganz überflüssige Personen (Fanny und Henri) aufgestellt, welches nicht zu entschuldigen ist, zumal die Handlung, ersten und zweiten Baß, Tenor, Diskant und Chor, vergönnt. Melodie ist wenig oder gar nicht vorhanden. Die Stimmen sind durchaus übertrieben und instrumental behandelt, wie denn das Ganze auch von sichtbarer Vorliebe für die Instrumente zeugt. Dies ist ganz besonders im Quintett No. 5. der Fall. In dem Duett zwischen dem König und Mathilde: — „Halt' ich wirklich dich umschlungen!" — ist ein unrichtiges harmonisches Verhältniß der Stimmen. Baß und Sopran erfordern, wegen ihrer natürlich größeren Trennung als Tenor und Sopran, eine sehr vorsichtige Zusammensetzung und dürfen nicht durchweg so weit auseinander gelegt werden, wie es hier geschehen, indem sie sonst zu schroff gegen einander erscheinen. Matt und ohne Wirkung sind die Oktaven im Finale im zwei und dreistimmigen Satz. Gegen die Wahrheit und Scene, ist das Recitativ Eduards No. 4., welcher viel schneller erzählen muß und die Einleitung zu dessen Ariette, während welcher die Gräfin sehnsüchtig auf Antwort wartet. Der Chor der Soldaten: — „Stoßt an die Becher!" — ist ein verworrenes Chaos ohne alle Melodie, da er doch immer ein Zech-Chor bleibt, obwohl ein kriegerischer. Dagegen ist Roberts Arie: — „ins Herz ist mir geschrieben, die treue Bürgerpflicht" — gelungen und der Hörnersatz darin von angenehmer Wirkung, auch der Schluß God save the King, ein glücklicher Gedanke.

Alle Sänger führten ihre Partien, besonders Mademois. Eunike und Hr. Blume ihre höchst schwierigen und undankbaren Gesänge, mit dem größten Fleiße aus. Sollten die Triller in der Arie und Ariette der Gräfin, auf den Worten: — „Liebender Glück" — und — „mit ihm von hier" — vom Komponisten vorgeschrieben sein, so würden sie ihm, sonst aber einer unrichtigen Ansicht der Verzierung, zur Last fallen. — Das Orchester, bis auf die Trompeten, leistete redlich das Seinige.

v. G.

Digitized by Google

Aus Müllner's Theater-Wörterbuche.

Bos.

Alle Deutsche, welche Latein verstehen, wissen, daß bos auf Deutsch der Ochse heißt. Von Pferden und Eseln ist es zur Genüge bekannt, daß sie auf dem Theater Zutritt haben. Ja, was den Esel betrifft, so ist er unter allen Thieren wahrscheinlich eines der ersten, welche die Bühne der modernen Welt beschritten haben, da ee bei dem Einzug unseres Herrn in Jerusalem eine Rolle hat, und da es bekanntlich die Darstellung der heiligen Geschichte war, aus welcher unser ganzes, jetzt zuweilen etwas unheiliges Theaterwesen sich entwickelte. Auch der Hund hat neuerlich, wie aus dem Morgenblatte 1815. No. 261. S. 1044. zu ersehen ist, zu Wien im Hund des Aubri de Mont Didier es bis zu einer Hauptrolle gebracht. Aber der Ochse ist auf den Brettern nicht gelitten, wie also kömmt er, und zwar mit seinem lateinischen Namen, in mein Theaterwörterbuch? Virgil, Maria Stuart und ein Kunstrichter bringen ihn hinein. Die Geschichte ist die:

Schillers Maria wurde aufgeführt, der Kunstrichter R., mein guter Freund, war im Theater, und ich wartete seiner am Ausgange, um einen Abendspaziergang mit ihm zu machen. Nach langem Harren erscholl das vielstimmige Bravo! in dem Hause, und R. war der erste, der heraustrat. Wer nun weiß, wie die erwähnte Tragödie bei Schiller schließt, der wird es begreiflich finden, warum ich ihn mit der Frage empfing: Nun, ist Lord Lester endlich fort zu Schiff nach Frankreich? Dagegen werden viele die Antwort unverständlich finden, die er mir gab: „den Henker auch! Nichts zu Schiff; procumbit humi bos!" Er hatte vorher gar bös ausgesehen; aber so wie er den berühmten Halbvees Virgils citirt hatte, fing er an zu lachen, und setzte hinzu: „Bos, bos, bos! das ist das rechte Wort, es soll Kunstwort werden, ich gebe Ihnen mein Woet darauf." Ich fürchtete Arges für den Akteur, der den Lester gespielt hatte, und suchte ihn durch die Bemerkung zu entschuloigen, daß der gewandteste Künstler es nicht immer vermeiden könne, am Schlusse der zehnten Scene ein wenig derb zu Boden zu fallen, da er es, der folgenden Verwandlung wegen, im Hintergrunde thun müsse, wo er keinen Stuhl zur Hand habe, um daran nieder zu sinken. „Wie?" sagte er, „haben Sie den Gräuel hier noch nicht gesehen? Man verwandelt gar nicht — procumbit humi bos, damit ist hier das ganze Stück aus. Elisabeth kömmt gar nicht wieder zum Vorschein, und wüßte man's nicht aus der Geschichte, hier erführe man nicht einmal gewiß, ob Maria wirklich enthauptet ist." Man hat also, erwiederte ich gelassen, die letzten vier Scenen gestrichen? Nun, sie sind allerdings von keinem sonderlichen Effekt weiter, da Mariens Tod poetisch ausgemacht ist, sobald Lester niedeesinkt. Ey du mein Himmel, wie kam ich mit dieser Erniedrigung an! Ich mußte über den Theatereffekt und über das Streichen eine Strafpredigt hören, die ich niemand wieder erzählen mag. Es wurde mir Sonnenklar bewiesen, daß Katastrophe und Schluß eines Trauerspiels ganz verschiedene Dinge wären, und daß die Wirkung von Mariens Tod auf den innern und äußern Zustand der Elisabeth eben so wesentlich zu Schillers Dichtung gehörten, als Fortinbras zum Hamlet, und die Klagen des blinden Oedipos zu dem Meisterwerke des Sophokles. Nachdem ich die Katastrophe dieser Steafpredigt, welche sehr heftig war, überstanden hatte, kam der Redner zu dem Schluß, daß jeder Ausgang eines Trauerspiels, welcher mit der Katastrophe nicht bloß in der Zeit, sondern auch im Begriffe, völlig zusammen falle, hinführo nicht ein Schluß, sondern ein bos genannt werden solle.

Da nun dies Wort ungemein kurz ist, und zugleich etwas von derjenigen göttlichen Grobheit enthält, welche den Theater-Recensenten gar nicht genug empfohlen werden kann; so hab' ich es zu deren Nutz und Frommen gern in mein Wörterbuch aufgenommen.

Theater-Literatur.

Taschenbuch für Schauspieler u. Schauspielfreunde auf das Jahr 1816. Herausgegeben von Lembert und Carl. Stuttgart und München.

Die Herausgeber dieses Almanachs hatten offenbar den von Iffland im Auge, scheinen es jedoch

Digitized by Google

mehr auf Unterhaltung, und weniger auf trockene Anweisung abgesehen zu haben, als ihr Vorgänger. Ein Drittheil des Buchs füllt das Verzeichniß der deutschen Theater und ihrer Mitglieder. Es ist reichhaltiger, als in Iffflands letztem Almanach, auch ist es zu loben, daß bei Aufzählung der neuen Stücke, der Debüts und der Gastrollen meist die Notizen über das Gefallen oder Nichtgefallen mangeln. Alle Kritik, die gar keine Bürgschaft ihrer Aufrichtigkeit hat, ist besonders im Theaterwesen ein Uebelstand; sie streift an den Begriff der Klätscherei. Zu wünschen wäre, daß künftig zu Bezeichnung der Fächer, in welchen ein Schauspieler gebraucht wird, Vorzugsweise Rollen aus klassischen Stücken angegeben würden. Es könnte auch nicht schaden, wenn diejenigen Bühnen, welche etwa die Werke der bewährten Dichter (die freilich selten den Haufen locken) hintenanzusetzen anfangen, notirt würden, wie S. 260. in Bezug auf Brünn ein ähnlicher Wink sich befindet.

Der dramatische Inhalt besteht in einem kleinen versificirten Lustspiel von Lembert, der Männerspiegel. Nach Art der Beichte und der alten Liebschaften von Kotzebue behandelt es ganz artig den unerschöpflichen Stoff der ehemännlichen Untreue. Ferner sind einige Scenen aus König Yngurd (s. No. 19. des dramat. Wochenblatts vom vor. Jahr), nebst einer gedrängten Charakteristik der Rollen und einer Beschreibung der erforderlichen Dekorationen abgedruckt. In der Note Seite 115. bittet der Verfasser, daß Bühnen, die entweder nicht Personen genug, oder keine Brunhilde haben, ihn mit den Gesuchen um Mittheilung des Mspts. verschonen mögen. Die hier mitgetheilten Scenen sind in der That schwere Aufgaben für die Bühne, und die Brunhilden, welche diesen, vor den Augen des Zuschauers entstehenden, Wahnsinn darstellen können, werden selten seyn in Deutschland. Schauspielerinnen, die nach diesem Ziele trachten, mögen sich an den Momenten S. 108 und 112. füglich üben.

Mit Recht klagt Herr L. über den Schleichhandel mit Mspten, über das Streichen u. Maulrechten der Stücke und Rollen, und über die Menge der redenden Personen, welche die Dichter auftreten lassen. Das wächst allerdings in Deutschland wie die stehenden Heere, die das Publikum nicht mehr bezahlen kann. Der Roman der Sängerin B—. Seite 57 f. und die Theater-Anekdoten sind, in Bezug auf den Zweck eines solchen Taschenbuchs, von untergeordnetem Werth; sie gewähren keine belehrende Ansicht.

Recensent wünscht, daß die Herausgeber künftig ihr vorzüglichstes Augenmerk auf die Vervollständigung der Verzeichnisse richten, und sie besonders durch gründliche Nachrichten über die Beschaffenheit ihrer Repertorien interessant zu machen in den Stand gesetzt werden mögen. (M. s. No. 20. des dramat. Wochenbl. Bl. v. vorigen Jahr.) Auf jeden Fall haben sie hier für den Anfang und die Kürze der Zeit (der Plan entstand erst im August vor J.) soviel geleistet, daß man das Buch füglich empfehlen kann, und zwar, wegen des kleinen Lustspiels, auch dem zahlreichen Publikum der Dilettanten.

Von diesem Wochenblatt wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poststraße Nr. 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Januar bis Junius zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhandlung zu bekommen ist.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 24. Februar 1816.

Nr. 8.

Ueber Dekorationen der Bühne überhaupt und über die neuen Dekorationen zur Oper die Zauberflöte auf dem Königl. Opern-Theater insbesondere.

(Fortsetzung.)

Wenn es nicht eine zu allgemeine Erfahrung wäre, wie schwer es für den Menschen ist, sich in Verbindung mit andern zu einem allgemeinen Zweck bescheiden zum Vortheil des Ganzen unterzuordnen, und wenn die Bühne vornehmlich nicht eine zu verführerische Gelegenheit darböte, hervorstechend zu glänzen und sein eingebildetes, oder wahres Talent, sey es auch auf Unkosten des Ganzen, in vollem Umfange geltend zu machen; so würde es kaum begreiflich seyn, wie die Dekorations-Maler so lange das wahre Verhältniß ihrer Produktionen zu dem Ganzen des Schauspiels haben verkennen können. Es wäre nicht einzusehen, wie es ihnen hat entgehen können, zu bemerken, was doch so nahe lag, daß das Verhältniß ihrer Dekorationen zum Schauspiel im Allgemeinen ganz das nehmliche ist, als in welchem die Andeutung des Orts und der Zeit zu einem ächt-historischen Gemälde, auf der Tafel des Geschichts-Malers, stehet. So wie bei diesem die Darstellung der Geschichte in vorzüglicher und eigentlich ausgeführter Behandlung der Figuren, welche sie bilden, die Hauptsache ist, die Umgebungen der Architektur oder der Landschaft hingegen nur da sind, um diesen ihren Standpunkt anzuweisen, ohne die Hauptwirkung jener auch nur im mindesten zu beeinträchtigen; eben so darf und soll die Dekoration der Bühne im Verhältniß zu den Schauspielern, die das Schauspiel, die Hauptsache, im Vorgrunde der Bühne meistentheils, vorstellen, auf keine Weise in Hinsicht auf optische Wirkung, worauf alles berechnet werden muß, zum Nachtheil der Zuschauer, hinderlich oder stöhrend werden. Wie kann aber dieser wichtige Zweck erreicht werden, wenn der Dekorations-Maler darauf gar keine Rücksicht nimmt, oder nur geringe? Wenn er das Auge des Zuschauers durch alle Zaubereien einer erkünstelten, unendlichen Perspektive, einer chimärischen, in sich unhaltbaren Architektur, einer labyrinthischen Konstruktion derselben, einer schlagenden Wirkung aller sich durchkreuzenden und nebeneinander stehenden Licht und Schatten-Massen, eines glänzenden Farben-Wechsels und was dergleichen eitle Bestrebungen einer übel angewandten Kunst, oder Künstelei mehr sind, das Auge des Zuschauers nur an sich zu fesseln, zu blenden und von dem Schauspiel abzuziehen sucht? So daß halbe Scenen und Akte für Ohr und Gemüth schon verloren gegangen sind, ehe der Zuschauer sich von dem Traum der mahlerischen Ueberraschung und der Verwirrung des Sinnes erholen und allmählig wieder in den gestöhrten Zusammenhang des Schauspiels einlenken kann? Und doch ist dieß fast überall der Fall, wo der Dichter nur im mindesten durch die Anlage des Schauspiels, oder der eignen Angabe der Verzierung der Bühne einen leisen Anstoß gegeben hat; so sehr der Fall, daß der verwöhnte und verbildete Zuschauer es jetzt fast als ein unumgängliches Erforderniß eines ergötzenden Schauspiels betrachtet und von schlechten Dekorationen spricht, wenn er davon nicht die

Digitized by Google

Hülle und Fülle für seinen grobsinnlichen Genuß erhalten hat. Wie bedeutend sonst auch der gute deutsche Ausdruck: Schauspiel für die Bezeichnung des Ganzen seyn mag, so ist er doch zum Nachtheil der eigentlichen dramatischen Vorstellung im Ganzen zu sehr zu einem hinterlistigen Vorwande gemißbraucht worden, die Bühne, den Schauplatz ächter dramatischer Kunst, zu einem Vehikel übertriebenen, grob-sinnlichen Schaugepränges herabzuwürdigen, wodurch der wahre Sinn für Poesie und ächte Darstellungs-Kunst nicht wenig bei den neuern Nationen, in großen Hauptstädten zumal, verletzt, geschwächt, und Dichter und Schauspieler genöthigt worden sind, zur Erschöpfung des Aeußersten und oft der Bühne ganz Fremdartigen in ihrer Kunst Zuflucht zu nehmen, um nur bis ans Ende ihrer Werke die Aufmerksamkeit und Theilnahme der Zuschauer, zumal aus der größeren Masse, einigermaaßen zu fesseln und zu befriedigen. — Trotz der unverkennbaren Wahrheit dieser allgemeinen Bemerkung, wollen wir indessen keinesweges damit den Stab über jede Art der Bühnen-Verzierung, welche den äußern Sinn des Zuschauers auf sich zieht, brechen.

Wir sind vielmehr der vollkommenen Ueberzeugung, daß die Sache nicht nach einer und derselben Regel in allen Fällen zu behandeln sey und daß es verschiedene Grade der Behandlung geben müsse, wie sich aus der Natur der verschiedenen Gattungen der Schauspiele von selbst ergiebt. Aber diese jedesmalige zweckmäßige Behandlungsart der Bühnen-Verzierung ist es, welche das wahre Genie des Dekorations-Mahlers und den Grad seiner Urtheilskraft beurkundet. Wir haben schon oben angedeutet, daß die Verzierung der Bühne in manchen Fällen, nicht eigentliches Beiwerk, bloßer Rahmen des Schauspiels, sondern sogar wesentlich integrirender Theil desselben seyn könne und müsse.

Ohne uns hier darauf einlassen zu wollen, eine Theorie der Dekorations-Malerei aufzustellen, die nicht dieses Orts seyn kann, sondern nur einige Fingerzeige auf die Hauptgrundsätze zu geben, auf welchen das Ganze seinem Wesen nach beruht, können wir uns auf die Bemerkung beschränken, daß es eigentlich nur zwei Fälle giebt, welche die Methode des Dekorationsmahlers bei der jedesmaligen Behandlung der Scene bestimmen.

Der erste Fall begreift solche Vorstellungen in sich, wo das Stück unabhängig von den Einzelnheiten der Scene und ohne auf sie poetisch oder historisch anzuspielen, oder ihrer gegenseitigen poetischen oder historischen Einwirkungen zu bedürfen, nur gleichsam eines einfachen Rahmens bedarf, um dadurch vom Zuschauer abgesondert zu werden und die Gränzen zu bestimmen, innerhalb welcher man den Vorgang des Darzustellenden zu denken habe. Dies mögte mehrentheils immer der Fall da seyn, wo das Stück in den Gränzen des modernen bürgerlichen Lebens und selbst in vielen Trauerspielen, deren Sphäre mehr oder weniger diesem verwandt ist, sey es z. B. in den Ringmauern eines Hauses, Zimmern, Sälen, oder einer Stadt, auf der Straße, dem Markte, auf dem Lande, in einem Dorfe oder in einem Walde u. s. w. spielt, die Dekoration also zu weiter nichts dient, als nur den Standpunkt des Schauspielers zu bestimmen. Hier wird die einfachste Behandlungsart hinreichend seyn, die dennoch eine bestimmte Charakteristik der Natur und des Orts sehr wohl zuläßt und wobei durchaus in Hinsicht der Wahl der Formen und Farben, des Tons, des Lichtes und Schattens, alles vermieden werden muß, was störend für den Hauptzweck des Schauspiels seyn könnte. Ein jedes Theater bedarf eines hinlänglichen Vorraths solcher Dekorationen, um damit theils in einzelnen Stücken selbst gehörig wechseln zu können, theils auch in mehreren Stücken damit zuweilen eine Veränderung anzubringen, damit die Augen nicht durch den täglichen Anblick derselben Ueberdruß empfinden, obgleich Güte und innerer Werth der vorzustellenden Stücke dieser Gattung es schon an sich kaum dazu kommen lassen würde.

Der zweite davon verschiedene Fall mögte sich da ergeben, wo der ganze Charakter des Schauspiels einen höhern Schwung, oder auch einen fremdartigen, von dem gewöhnlichen Leben sich ganz unterscheidenden Anstrich, erhalten hat, in gewissen Schauspielen, Trauerspielen und Opern, deren Stoff einer ferneren Zeit, einem fremden Lande entlehnt ist und durch eigenthümliche Farbe des Alterthümlichen, Exotischen oder romantischen Idealen ausgezeichnet ist, ein anderer Himmel die Bühne deckt, eine andere Luft das Schauspiel durchweht, eine andere Erde der Boden ist, auf welchem sich die Handlung erzeugt und endigt und wo es der Dichter nicht durch seine Worte allein vermag, der Schauspieler nicht durch seinen Vortrag und seine Aktion, uns ganz in die ideale Sphäre zu versetzen, wo das Auge auch bestochen oder überredet seyn will, um die für unser poetisches Gefühl und unsern Glauben nöthige Täu-

Digitized by Google

schung zu vollenden, wo Dichter und Schauspieler auf die Umgebungen wesentlich, oft in großen Schilderungen hindeuten und darin eingreifen, die Handlung oft aus der Scene selbst hervorgeht, oder diese mit jener zur harmonischen Einheit verschmilzt. In allen diesen Fällen die Wahrheit der Natur und der Geschichte zum Idealen, durch die Poesie erhoben, so darzustellen, daß es Eins mit der Dichtung und dem ganzen Schauspiel wird, ohne dennoch als Einzelnes störend hervorzutreten, das ist das Werk des Genies und diese Aufgabe hat der Künstler, welche die Dekorationen zur Zauberflöte entwarf, Herr Geh. Ober-Bau-Rath Schinkel, und unter seiner Leitung und Aufsicht, durch die beiden Königl. Hülfsmahler Herrn Köhler und Gerst und den Mahler Hrn. Gropius, ausführen ließ, gleich beim ersten großen Versuch auf das vollkommenste geleistet.

(Der Beschluß folgt.)

Ueber dramatische Musik.

(Fortsetzung.)

Righini, Portogallo und Paer, sind die Koryphäen dieser Neu-Italiener. Sie streiten um den Vorrang in der Klarheit des Satzes, in der Anmuth der Melodie und im Reichthum harmonischer Kombination, so wie, um den Preis der Verkehrtheit und Untüchtigkeit ihrer dramatischen Kompositionen. Was schon früher von Righini gezeigt worden, gilt von ihnen allen. Ihre Grundansicht der Oper ist rein-musikalisch, also grundfalsch. Trotz allem Reichthum einer großen Erfindungskraft neuer Formen, gelingen ihnen nur Figuren, nicht Wesen, denn der prometheische Funke fehlt. Ohne den beseelenden Hauch der Poesie, ohne die schaffende Kraft des Worts, bleiben die Töne chaotische geistlose Massen und erscheinen schlechthin instrumental. Die Klarheit des Satzes verwandelt sich auf leerer Bühne in Wässrigkeit; die Anmuth der Melodie in charakterloses Geschwätz, und harmonischer Reichthum dient nur um Ort und Zweck ganz aus dem Auge zu verlieren und Bühne und Konzert zu verwechseln. Es giebt Leute, welche meinen: die rein-musikalische Komposition sei viel schwieriger als die poetisch-musikalische. — Das ist aber ein Irrthum, der vor dem ersten scharfen Blicke verschwindet und nur in einseitiger Beurtheilung seinen Grund haben kann. Die bloß musikalische Komposition, auch die ausdrucksvollste lyrische, erfordert nur Gemüth; die dynamische Verknüpfung des dramatischen Stoffs aber mit der Musik erheischt ein freies Schweben über beiden Elementen und ist eine Operation des Verstandes; dem Musiker kann die Phantasie nie genug zutragen, der Komponist muß sich ihrer erwehren können, und wenn gleich es scheint, daß der Text dem Komponisten manche Idee zuführe, so kreuzt sich derselbe doch noch viel häufiger mit der Eigenthümlichkeit der Musik und hemmt auf jede Weise die freie Bewegung des Musikers, so daß dieser mit der Poesie erst ganz befreundet sein muß, um sie als mächtig leitend und wohlthuend anzuerkennen. Hiernach ist es keinem Zweifel unterworfen, daß eine auch noch so mannigfache rein-musikalische Oper unendlich leichter zu setzen ist, als eine auch nur mittelmäßig dramatisch-musikalische und manches Gluckſche oder Zelteeſche Lied mögte wohl mehr innere Schwierigkeit und innern Werth haben, als viele große italienische Opern. Aus den eben angeführten Gründen läßt sich auch nur die große Menge der großen italienischen Opern erklären. Bei der schrankenlosen Willkühr und Ungebundenheit der Komponisten sind ihre Opern nichts weiter als musikalische Gallerien, eine Art von Mosaik, die scharf betrachtet, ein verworrenes Gemisch wunderlicher Formen und Farben darbietet. Uebrigens ist eine Oper in der Regel wie die andere und in der Hauptsache kommen alle Italiener überein, nemlich in gänzlicher Ausdruckslosigkeit. Diese und die Eintönigkeit sind sehr nahe verwandt; denn das Instrumentale und die Allgemeinheit, welche bei den Italienern vorherrschen, bedingen Beide nothwendig. Righini ist unter den Neu-Italienern der beste Harmonist, aber seine Rhythmen sind unter aller Kritik schleppend und verschroben, und seine Melodien durchaus arm, einförmig und im ältern italienischen Styl. Die Antitheſe spielt darin die Hauptrolle und manche Arie enthält nichts weiter als diese eine Arie, aber worin dergleichen nicht vorkäme, ist mir nicht bekannt. Wenn man nun erwägt, daß die Antitheſe nur bei starken Affekten anwendbar ist und untersucht, wo und wie Righini sie anwendet, so kommt man dadurch über ihn völlig aufs Reine. Seine

Digitized by Google

Recitative sind, wie schon gesagt, schlecht, nach alter Art, gar nicht oder schlecht gesungen und begleitet und mit einem Wort, ganz vernachlässigt. Die Chöre bilden fast immer ein schönes harmonisches Ganze, aber selten sind sie kräftig und kolossal und wirken also nicht ihrer Bestimmung gemäß. Besser sind die mehrstimmigen Gesangstücke, welche weniger Kraft erfordern, aber gewöhnlich beschränken sie sich auf einen glücklichen Gedanken, der offenbar aus Armuth an mehreren, bis zum Ueberdruß immer aufs neue wiederholt wird. Dasselbe gilt von Portogallo. Er ist sehr arm an Ideen und tischt die wenigen, die ihm eigen und nicht seinen Altvordern gehören, mit einer lächerlichen Prätension auf, indem er bei jeder kleinen Figur einen Ansatz oder Anlauf nimmt, als wenn es in den Kampf mit einem Riesen ginge. Parturiunt montes etc. Seine Recitative sind mitunter gedacht, und sein vielstimmiger Satz hat schöne Verhältnisse. — Paer hat, neben reicherer Melodie und sorgfältigeren Recitativen, die besten Rhythmen der Neu-Italienischen Schule und bedient sich der Dissonanz nicht ohne Einsicht. Uebrigens gleicht er durchaus in seinem Styl dem v. d. Werf der Holländischen Mahlerschule: dieselbe Zartheit und Weiche des Kolorits, dieselbe Zierlichkeit der Formen und dieselbe Eintönigkeit und Kraftlosigkeit. Er ist, als der jüngste der Neu-Italienischen Schule, offenbar am tadelnswerthesten und das beste Panier, unter welchem sich die Anhänger der italienischen Oper noch sammeln können. — Genug von diesen geistigen Anachoreten, um zu einem herzstärkenden Thema überzugehen.

Aus Glucks Asche ging herrlich strahlend ein Phönix hervor — Spontini. Selbst Italiener, in italienischer Schule gebildet und Verfasser mehrerer dramatischen Kompositionen in italienischem Styl, gerieth er an die Meisterwerke jenes deutschen Heros und tief in seinen Busen greifend, schleuderte er den langgehegten Tand weit von sich und öffnete sein Innerstes dem Edelsten und Höchsten, um es erwärmt und durchglüht von seinem Feuergeist, wieder hervorgehen zu lassen. Welcher Kunstfreund wäre nicht schon in die Fundgruben dieses tiefen und doch so hell erleuchteten Schachts hinabgestiegen und jemals ohne eine reiche Beute der edelsten Schätze zurückgekehrt! Er ist's von dem Novalis sagen konnte:

Der ist der Herr der Erde,
Der ihre Tiefen mißt, —
Der ihrer Felsenglieder
Geheimen Bau versteht, —
Er ist mit ihr verbündet
Und innigli[illegible] vertraut
Und wird von ihr entzündet,
Als wär sie seine Braut. —

Um von ihm nach Würden zu reden, mögte man sein Lob in ausgehobenen Noten seiner Opern setzen, wenn nicht alle Chrestomathieen eine Sünde wider den heiligen Geist wären! Was wir zum Lobe Glucks gesagt, gilt auch von Spontini, nur mit der Maßgabe, daß, wenn Spontini's Aenderung, bei Gluck's Vorbilde, minder verdienstlich war, wir auch anerkennen müssen, worin Ersterer mehr geleistet hat als Letzterer, welches wir thun können, ohne Gluck dadurch zu nahe zu treten. Spontini leistet nemlich im lyrischen Gesangtheil mehr als Gluck, aber gewiß nur aus dem ganz einfachen Grunde, weil er von dem Zwange befreit ist, welchen sich Gluck, aus edler Resignation, und um seinen großen reformatorischen Zweck desto sicherer zu erreichen, ohne Zweifel anthat.

(Die Fortsetzung folgt.)

Am 7ten Februar: Othello, Trauerspiel in fünf Aufzugen, von Shakespear, übersetzt von H. J. Voß, mit drei Kompositionen von Zelter.

Wir wissen bekanntlich aus Shakespear's Leben nur sehr wenig; doch dies Wenige muß uns um so werther sein, besonders wenn es unmittelbar Beziehung auf seine Schriften hat. Zuerst dichtete er aus seiner eignen milden Seele heraus die lieblich zarten Sonette (die dem Anzeiger dieses bis jetzt leider nur theilweise bekannt sind) dann einige Trauerspiele, bei denen sein Name verschwiegen blieb, z. B. den durch und durch entsetzlichen Titus Andronicus, den tiefen Perikles, dessen letzter Akt sogar an den fünften Aufzug im Kaufmann von Venedig erinnern kann, den überreichen König Johann (erste Ausgabe) und das beispiellos zart und sanft gehaltene Trauerspiel König Lear. (Erste Ausgabe, völlig verschieden von der zweiten, furchtbar tragischen, die wir auf unserer Bühne geben.)

Die höchste Blüthe der Jugend bezeichnet sein Romeo; sein vollendetes Mannes-Alter Hein-

rich IV. nebst einigen Lustspielen; seine Hinneigung zum höheren Alter Othello. Dieses Stück war sein letztes; ja man erzählt, daß er den fünften Akt auf dem Krankenbette geschrieben habe.

Unter allen Dramen des großen Dichters ist vielleicht keines so häufig bewundert worden, wie dieses, und es würde nicht schwer werden, einige funfzig berühmte Deutsche und Engländer zu nennen, welche eine ganz unbedingte Anerkennung des Werks öffentlich ausgesprochen haben. Wirklich ist auch kaum ein reicherer Verstand in der Zeichnung der Charaktere, eine tiefere Ergründung einer unseligen Leidenschaft gedenkbar, als hier erscheint. Wir sehen hier die tiefsten Tiefen der Menschenbrust entschleiert, und wenn der Dichter, indem er uns in diese Abgründe zu schauen nöthigt, zuweilen sogar fast schonungslos erscheinen kann, so besänftigt und erhebt er uns doch wieder durch den reinen Aether der Poesie, mit dem er die schauderhaft tiefe Wahrheit umgiebt.

Will man indessen die Bewunderung für Shakespear noch erhöhen, so lese man – jede andere für die Tragödie berechnete Schilderung der Eifersucht, und man wird finden, daß keine an Vollständigkeit und Tiefe der im Othello gleicht. — Man kann geradezu sagen, daß alles, was in Voltaires Zaire erträglich ist, aus dem Mohren von Venedig entlehnt wurde. Der bekannte wackere Engländer Cibber sagt, Voltaire habe von Shakespears ungeheurem tragischen Scheiterhaufen nur einen einzigen kleinen Feuerbrand ergriffen, und so sei seine Zaire entstanden; allein Lessing setzt noch hinzu, jener Feuerbrand sei in Voltaires Händen fast ausgegangen und habe nur geraucht, nicht geleuchtet.

Bei so allgemeiner Anerkennung des großen Verstandes, der im Othello aufgewandt worden ist, halten wir also billig für überflüssig, denselben durch die Zerlegung des ganzen Werkes von neuem aufzuzeigen. — Was uns zu bemerken übrig bleibt, ist folgendes: Man wolle bei dem Gemälde des Othello nie vergessen, daß wir hier einen wahrhaften Afrikaner sehen. In seiner frühern Jugend wandelten seine Füße auf heißem Sande, und eine brennende Sonne sengte seinen Scheitel. So kam er nach Venedig, und zum Theil vielleicht in dem Schmerz des Heimweh's entzündete sich seine Tapferkeit; die aber völlig verschieden ist von der milden Kraft der christlich-europäischen Helden. Seine Tapferkeit ist ein im Zickzack fahrender Blick, ja man könnte den ganzen Mann einen umher wandelnden feuerspeienden Berg nennen. So erkennt ihn auch, (scheint es) der weise Venediger Senat, aber er weiß ihn als solchen zu nutzen, und wie es billig ist, zu belohnen. Da gelingt endlich dem Othello das Höchste, seine Tapferkeit erwirbt ihm die Liebe einer edlen und zarten Jungfrau, und in dieser Liebe adelt sich sein Gemüth, in so weit es sich adeln kann. Er vermag nicht seine Leidenschaften zu mildern; aber er legt sie jetzt an Ketten. Von dem neuen Gefühl belebt, erhascht er gleichsam im Fluge manche Tugenden, die, wenn sie sein vollendetes Eigenthum wären, ihn überaus liebenswürdig machen würden.

Aber er kennt sich selbst recht wohl, er fühlt sich selbst Desdemona's nicht ganz würdig, und in diesem Gefühle allein liegt schon die Möglichkeit jener späteren Eifersucht. Er traut sich nicht, darum wird es ihm auch möglich, der Geliebten so zu mistrauen. Nur die Liebe hat ihn zum Menschen gemacht; wird diese gestört, dann (so sagt er selbst) bricht das alte Chaos wieder ein. Nun ist ihm die Liebe ein entsetzlicher Schmerz, und er sucht sich von ihr loszuringen, und sie gewaltsam auszuhauchen (sein eigenes Wort.) Nun brechen die pechfackelartig flammenden Leidenschaften, die nur locker angekettet waren, gewaltsamer als je wieder hervor, und Shakespear, der ewigen Natur getreu, durfte uns hier keine der bedeutenderen Aeußerungen jener Leidenschaft erlassen: nicht jenes genaue Aussprechen des Verbrechens, dessen er die Geliebte zeihet, nicht das Ausmalen desselben, nicht jene körperliche Ohnmacht, die auf die brennende Wuth folgt, selbst nicht (wir wagen es auszusprechen) den Schaum vor dem Munde des Afrikaners, (ein Umstand, den Jago fast mit Vergnügen bemerkt,) nicht die Mishandlung Desdemona's, denn sie wird dadurch wahrhaft tragisch, daß Othello doch nur sich verletzt, ja gewissermaßen auf immer entwürdigt, — endlich nicht die gräßliche Weise des Mordes.

Desdemona ist ein einfach gutes, durch und durch sanftes, schneeweißes Lamm, und eben deshalb kann ihre Liebe sich am besten für einen tapfern Mann entzünden. Aber sie irrt im Othello, denn seine Tapferkeit ist nicht jene christliche, die sie allein beglücken würde. — Doch den Irrthum, wenn er in das Große geht, pflegt die Natur zu bestrafen, wie ein Verbrechen; denn nicht sie, die blinde, sondern nur

Digitized by Google

Gott macht einen Unterschied zwischen Irrthum und Verbrechen. — — So bindet sich dann jenes schneeweiße Lamm an ein dunkelroth glühendes, bergab rollendes Rad, welches zuletzt über das Herz desselben vernichtend hinstürzt. Bald darauf zerstört die unlöschbare Gluth das Rad selbst.

Im Jago ist die höchste Virtuosität des Lasters dargestellt, worüber wir wohl einige nothwendige Worte beifügen dürfen. — Die Tugend ist in sich selbst allein Wahrheit, und als solche etwas Positives; das Laster in sich selbst ein ewiger Irrthum, mithin etwas rein Negatives; jene ein ewig seliges Ja zu allem Guten und Schönen; dieses ein stetes unseliges Nein, und eben deshalb stets unbefriedigt. Diesem qualvollen Zustande zu entgehen, versucht der bedeutende Frevler stets seine Negation zu etwas Positivem zu steigern; und, obwohl er dies nie erreichen kann, so gelingt es ihm doch nicht selten, sich über seinen Zustand zu täuschen, weil er ohne diese Täuschung das Leben gar nicht würde ertragen können. Dann wendet er auch die Waffen gegen die Idee der Tugend selbst, und da diese durch keine menschliche Kraft zu erschüttern ist, so übt er wenigstens seinen Witz an ihr, und erfährt zu seinem Troste, daß jeder witzige Einfall wenigstens eine momentane Befriedigung gewährt. Das Ungeheuerste, was in dieser Hinsicht jemals geschehen, that Nero, der mit großer Besonnenheit den Thrasea Pätus auswählte und zum Tode führen ließ, weil man ihn allgemein und mit Recht für den tugendhaftesten Römer der damaligen Zeit hielt. Er wünschte die Idee der Tugend selbst vernichten zu können, darum griff er ihren reinsten Repräsentanten an. Jago ist sonst bei weitem geistreicher als Nero, doch darin kann er ihn nicht erreichen; wohl aber sucht er die fehlende äußere Macht durch erhöhete, stets wachsame Klugheit zu ersetzen, was ihm auch beinahe gelingt.

Aeußere Gründe, so zu verfahren, wie er verfährt, hat Jago nur wenige. Zwar scheint der Argwohn, den er gegen den Othello selbst hegt, bedeutend genug; aber er ist ganz aus der Luft gegriffen; ja es ist uns, als fühle Jago mitunter selbst, daß er sich diesen Argwohn nur künstlich gemacht habe. Ferner, was ist ihm seine Frau? Die Lästigste unter den Lästigen, die er mit Vergnügen auf den — Markt führen würde, um sie zu verkaufen, und zwar um den civilsten Preis. Will er aber dennoch sich am Othello rächen, warum opfert er Desdemonen? Doch auch sie, die ihm nicht nur nichts zu Leide aethan, sondern ihn mit steter Sanftmuth und Freundlichkeit behandelt, liefert er ohne die leiseste Zuckung von Mitleid, nicht etwa dem Messer, — sondern der erdrosselnden Hand. — Geringfügig ist ferner der Grund seines Hasses gegen Cassio; auch spricht er denselben nie ohne Witz aus. Was er erreichen will, hat er bereits durch die Paar Gläser Wein, zu denen er den treuherzigen Menschen verführt, hinlänglich erreicht. Warum geht er weiter? warum veranlaßt er alles dies Gräßliche? Hier entscheidet nun, dünkt uns, als Antwort: die Natur des Lasters selbst, die wir vorhin mit wenigen Worten zu entwickeln suchten. Jago ist sehr unglücklich und sehr unbefriedigt, und doch will er glücklich und befriedigt seyn. Er versucht es nicht mit der Tugend, die ist ihm zu schwer und scheint ihm, dem Unseligen, Verworrenen langweilig; das Laster aber erregend, witzig piquant, amüsant. Er hat der Bosheit gleichsam einen kleinen Haus-Altar gebaut, an dem er täglich frevelhaft andächtig opfert. Die Menschen sind ihm nichts weiter als Marionetten, deren Sprünge ihn ergötzen sollen, und einer Marionette allenfalls auch einmal den Kopf abzuschlagen (wenns etwa ein Trauerspiel werden soll) scheint ihm nicht sehr bedenklich, oder strafbar zu seyn. — Wie aber der Dichter die beleidigte Tugend endlich an dem Frevler sich rächen läßt, darauf deuten wir nur hin, da hier keine Worte nöthig sind.

Wir müssen uns den Genuß versagen, jede einzelne Person dieses Schauspieles zu analysiren, da der begränzte Raum dieser Blätter dieses nicht verstatten würde; wohl aber wollen wir abermals bemerken, daß keine einzige Person, die der Dichter auftreten läßt, ganz unbedeutend sey. Einen durchaus physiognomielosen Menschen erscheinen zu lassen, vermochte Shakespear nicht und hat es auch wohl nie vermögen wollen.

Was die Darstellung des Werks auf unserer Bühne betrifft, so ist zuvörderst als sehr zweckmäßig anzuerkennen, daß sie mit aller äußeren Pracht ausgestattet wurde, die sich nur irgend anbringen ließ. Othello ist allerdings ein vollendetes Seelen-Gemälde, und es kann uns leicht begegnen, die äußern Weltbeziehungen, in denen es sich erhebt, zu vergessen; aber wenn wir das thun, rauben wir uns einen großen Theil des Genusses. Der Dichter hat uns sehr einfache, aber sehr bedeutende Weltverhältnisse hingestellt:

Digitized by Google

den Freistaat Venedig in seiner Macht und Blüthe, der dem Othello den Feldherrnstab übergiebt, die Türken als die ewigen Gegner, deren Flotte durch den Sturm zerstört wird, das herrliche Cypern als den Gegenstand des Kampfes u. s. w. Das alles soll die Bühnen-Darstellung hervorheben, und hat es hervorgehoben, wobei jene äußere Pracht nichts weniger als überflüssig war.

Herr Mattausch als Othello war von der hohen Wichtigkeit seiner Rolle und von der tiefsinnigen Ansicht des Dichters wahrhaft durchdrungen, und wir können unbedenklich jeden aufmerksamen Zuhörer und Zuschauer bitten, die so eben gegebene Charakteristik des Shakspearischen Feldherrn mit dem Spiel dieses Künstlers zu vergleichen. Man beobachte ihn in der ersten Scene, wie er schonend den Zorn des Vaters abwehrt, dann wie er im Senat die Art erklärt, wie Desdemona's Liebe für ihn habe entstehen können, die Art seiner Hinneigung zu der Geliebten, seines Verhältnisses zu den Officieren, die Entstehung und den Wachsthum der Eifersucht, die zerreißenden Leiden, die mit der Ohnmacht enden, das Sich-wieder-Aufraffen, das Verlorengehn in unendlicher Qual und Rache. Othello darf keinen Augenblick uns vergessen lassen, daß er sich verletzt, während er Desdemonen verletzt, daß er noch weit tiefer leidet als sie, der er Leiden bereitet, daß er sich vernichtet, während er sie — nur tödtet. Das war es, was Hr. M. stets richtig bezeichnete, und wodurch er einen so reinen tiefen Eindruck bewirkte.

Die Rolle der Desdemona scheint sehr leicht; aber sie ist sehr schwer, denn die anspruchslose Liebenswürdigkeit und launenartige Unschuld derselben ist fast farbenlos, wie reiner milder Aether. Wie leicht ist es nun diese farbenlose, krystallhelle Tugend an Unbedeutenheit streifen zu lassen, oder, wenn man diesen Fehler vermeiden will, ihr einige — Pretiosität beizumischen. Beide Fehler hat Madame Schröck sehr glücklich vermieden, und ein Gemälde gegeben, wie etwa aus der edlen altdeutschen Schule, wo nichts zu viel und nichts zu wenig ist. Der herrliche Wohllaut ihrer Sprache kam ihr sehr zu Hülfe, die Rührung zu erhöhen; ja er war hier gewissermaßen nothwendig, da wir von Desdemonen, wie wir sie oben geschildert haben, fast verlangen, daß alle ihre Worte Musik tönen.

Herrn Bethmanns Darstellung des Jago beurkundete ein sehr rühmliches Studium, das von günstigem Erfolg begleitet war. Sehr gelungen war die Weise, wie er zu bequemer Zeit seinen gefährlichen Scharfsinn bald verhüllt, bald wieder bitter witzig, bald wieder behaglich humoristisch leuchten ließ. Er zeigte die Möglichkeit klar, daß Othello und Cassio diesem Jago trauen, was jeder bedeutende, wenn auch nur momentane Misgriff im Spiel, nothwendig verhindern mußte. Besonders erfreulich war es, wie er das Verhältniß zu Rodrigo zeichnet, den er gewissermaßen förmlich, und feierlich-witzig zu seinem Schatzmeister erkiest, welches Amt allerdings mit unerhörten Schwierigkeiten verbunden seyn muß, da der Schatzmeister selbst erst für die Aufbringung des Schatzes zu sorgen hat, um den Amtverleiher frei zu halten. Als dieser Rodrigo endlich sich betrogen sieht und nun wirklich böse wird, wagt Jago im Uebermuth des Lasters das allerergötzlichste Spiel mit ihm, indem er ihn wegen dieses Bösewerdens lobt, und versichert, nun wolle er ihn doppelt achten. Da wird denn jener vollends verblüfft, hält sich an die versprochene doppelte Hochachtung, und wird nun doppelt von neuem betrogen. Diese ganze Scene wird von den Hrn. Bethmann und Stich mit besonderem Fleiße durchgeführt.

Herr Labes als Senator (Desdemona's Vater) hatte seiner kleinen, aber sehr bedeutenden Rolle eine billige Sorgfalt gewidmet, und die tragische Weise, mit der er den bittern Seegen über die Neuvermählten, und die Warnung für Othello ausspricht, tönen gewissermaßen durch das ganze Stück hindurch, und so wollte es der Dichter. — In dieser Rolle ist übrigens noch ein sehr bedeutender Moment, den wir näher bezeichnen wollen.

Als nämlich der Vater sein Ein und Alles, die Tochter, verloren hat an den Mann, den er nun einmal nicht zu lieben vermag, so setzt sich der Herzog von Venedig bequem zurecht, um den Verarmten zu trösten. Er thut das mit den allerzierlichsten Worten, welche auch so vornehm gute Gedanken umhüllen, daß sich ein Seneca ihrer nicht zu schämen hätte; aber er empfängt zur Antwort:

So laßt den Türken immer Cypern nehmen;
Wir haben's noch, wenn wir uns nicht drum grämen.

Digitized by Google

Diese Worte sind längst als klassisch bekannt, und wir alle haben gewiß schon mit etwas Aehnlichem jeden Trost, der nicht unmittelbar aus der Religion geschöpft ist, abgewiesen. — Sie thaten auch heute die gewohnte, rechte Wirkung.

FnRA.

Am 2ten und 12ten Februar, mit neuer Besetzung: Alexis, Singspiel in einem Aufzuge, aus dem Französischen zur beibehaltenen Musik v. d'Alayrac, übersetzt durch C. Herklots.

Eins der besseren und gemüthvollen kleineren französischen Singspiele, welches im Jahre 1802 zum erstenmale mit großem Beifall auf unserer Bühne erschien. Diese gute Aufnahme verdankte das kleine Stück, theils seinem an Interesse mit jeder Scene immer mehr steigenden Inhalt, theils der sehr geschickt angebrachten, lieblichen und empfindungsvollen Musik und dann vorzüglich dem meisterhaften Spiel der sel. Bethmann als Alexis und Iffands als Gärtner Ambrosi. Von der alten Besetzung war Hr. Beschort allein als Herr von Melcour in seiner Stelle geblieben. Alexis war Mademois. Düring zu Theil geworden, die Rolle des Ambrosi Herrn Gern d. V., Karolinens, der Pflege-Tochter Melcours, war von der Mutter auf die Tochter Mademois. Eunike übergegangen. — Auch denen, welche sich noch von jener früheren Zeit her der trefflichen Darstellung jener für unsere Bühne leider zu früh verlornen Koryphäen der Kunst erinnerten, entlockte das Schicksal des armen Alexis durch das so wahre und innige Spiel und den natürlichen Gesang der Mademois. Düring mehr als eine Thräne der Rührung und des Mitgefühls, erfreute sie die naive Herzlichkeit und väterliche Sorge, welche Herr Gern als Ambrosi für seinen Liebling Alexis so unverholen und gemüthlich an den Tag legte, ergötzte der schöne Gesang Karolinens und rührte wehmuthsvoll das zerrissene Vaterherz Melcours. Ganz vorzüglich, und in jeder Beziehung, gerecht und billig verdienten Mademois. Düring und Hr. Beschort den Beifall des Publikums in der Scene, wo Alexis Herrn von Melcour den Brief an den Vater diktirt und ihn dann Melcour selbst übergebend sich ihm als Sohn entdeckt und um Versöhnung flehend sich zu seinen Füßen wirft. Hier siegte der Ausdruck der reinsten Natur über jede Kunst und mußte alle Herzen unwiderstehlich mit sich fortreissen. Und dieselbe junge Künstlerin hatte wenig Tage vorher im Lear den Charakter der Regan durch die mildernde, höhere Haltung, welche sie der ganzen Gestalt und dem ganzen Bilde dieser entarteten Königs-Tochter verlieh, vortrefflich gespielt! Allen Kennern ein erfreulicher Beweis, was sie sich für die Zukunft noch von ihrem eifrigen und besonnenen Studium für Früchte zu versprechen haben. Mag kein Misgeschick, von welcher Art es auch immer sey, so viel gerechte Hoffnungen vereiteln! — Es ist zu wünschen, daß uns das kleine so vollkommen gegebene Singspiel noch oft, doch nicht in zu schnell auf einander folgenden Wiederholungen erfreue!

Y.

Von diesem Wochenblatt wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poststraße Nr. 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Januar bis Junius zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhandlung zu bekommen ist.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 2. März 1816.

Nr. 9.

Ueber Dekorationen der Bühne überhaupt

und

über die neuen Dekorationen zur Oper die Zauberflöte auf dem Königl. Opern-Theater insbesondere.

(Beschluß).

Schon von einem andern Mitarbeiter ist darauf hingedeutet worden, wie wenig die poetische Grundlage und Behandlung des Textes der Zauberflöte an sich geeignet ist, uns den Genuß eines romantischen Schauspiels zu gewähren und daß es allein Mozarts, des Komponisten, musikalische Zauberwirkungen sind, welche von vorzüglichen Sängern und Schauspielern unterstützt, dieser Oper seit ihrer Entstehung so viel Reiz auf der Bühne gegeben und ihr den romantischen Charakter angeeignet haben, den ihr die gehaltlose und locker angeknüpfte Poesie, unter andern Verhältnissen, nie würde haben verleihen können. Und so mag es denn dadurch seine vollkommene Rechtfertigung finden, wenn durch den Hinzutritt noch einer andern Kunst, der Malerei, da die Gattung des Schauspiels es fordert, diese Wirkungen bis zu einem Grade von romantischer Idealität auf unserer Bühne, in ihrer neuesten Ausstattung, gesteigert worden sind, wie wir sie bisher wohl schwerlich in irgend einem andern Schauspiele der Art gesehen haben. Da es sich wohl der Mühe verlohnt, diese neue Erscheinung auf unserer Bühne etwas genauer ins Auge zu fassen, so ist es nöthig, vor allen Dingen auf die Hauptgrundsätze aufmerksam zu machen, welche der einsichtsvolle Künstler, der sie bewirkte, fast durchweg in allen diesen Dekorationen zu beobachten, sich zur Pflicht gemacht hat.

Sie bestehen darin: Erstlich im Vor- und Mittelgrunde der Bühne und zunächst in den Kulissen, oder Seitenwänden beider Gründe, da sie zunächst das eigentliche und gewöhnliche Darstellungs-Lokale der Schauspieler begränzen, alles zu vermeiden, was den reinen Anblick ihrer Personen stöhren und durch zu helle Lichtmassen und Farben das Hauptbild des Schauspiels, was durch sie dargestellt wird, beeinträchtigen könnte. Daher bleibt der Vorgrund, oder bleiben die Seitenwände der Bühne, welche ihn bilden, auch fast immer dieselben und zwar eine Felsengrotte von dunkelgrauer Farbe, in allen landschaftlichen Scenen, so daß sich dadurch die Aussicht auf den Hintergrund sehr malerisch öffnet. Da auf diesen Seitenwänden, wegen ihrer einfachen Formen, nichts vorhanden ist, welches die Blicke des Zuschauers auf sich und von dem Schauspiel abziehen könnte, so ist damit ein sehr wichtiges Erforderniß zum Vortheil des Schauspiels erreicht und die Wirkung ist im höchsten Grade wohlthätig. — Derselbe Grundsatz ist auch da gewissenhaft beobachtet, wo die Scene ganz die architektonische Konstruktion von irgend einem innern Theile eines Gebäudes erforderte; auch hier ist alles einfach, in dunklen Massen gehalten, eben so wohlthuend und zweckmäßig, wie dort *).

*) Der glückliche Versuch, welcher in dieser Hinsicht schon mit einer so äußerst vortheilhaften Anordnung des Vorgrundes der Bühne gemacht worden ist, könnte leicht dahin führen, noch einen

Digitized by Google

Der zweite beobachtete und in die Augen springende Grundsatz ist der, den Mittelgrund der Bühne, auf der Gardine selbst, durch die Anordnung großer, breiter Massen, in abgestuften, mehrentheils dunkleren Lokalfarben verhältnißmäßig gehalten, zu schließen, wodurch sich ein für die Gestalt der von vornher scharf beleuchteten Schauspieler äußerst vortheilhafter Grund bildet und das Auge ohne große Zerstreuung, mit einem Blick, den Hauptgegenstand der Dekoration aufzufassen vermag. — Der dritte Grundsatz ist ersichtlich in den vortrefflich behandelten Hintergründen und Entfernungen durch sanfte, milde Lokalfarben und gemilderte Lichtmassen eben so sehr, als die verschwebende Form der Zeichnung, wobei alle Unendlichkeit einer gekünstelten Perspektive in eben dem Grade vermieden ist, als ein Zerstückeln in kleinliche Formen und Gegenstände,

Schritt weiter zu gehen, um diesen Theil des eigentlichen Schauplatzes der neueren Bühne wieder zweckmäßig in das zu verwandeln, was auf der Bühne der Alten das eigentlich sogenannte Proscenium war, auf welchem die Schauspieler ihre Rollen darstellten. Das heißt, diesem Theil eine einfache, gewissermaßen stehende Gestalt zu ertheilen, durch Wegwerfung des lästigen, so kostspieligen Kulissenwerks, für dessen Aufbewahrung so großer, kaum mehr herbeizuschaffender Raum, erforderlich ist. Was könnte bei den dadurch zu bewirkenden Ersparungen nicht dem Wesentlichen des Schauspiels in so vielen Beziehungen zu gute kommen! Unter den Händen eines so einsichtsvollen Künstlers, als unser Schinkel ist, könnte hier nicht anders, als eine äußerst wohlthätige Reform der äußern Gestalt unserer Bühne hervorgehen, welche sich bei jedem Unbefangenen bald als höchst wichtig und vortheilhaft bewähren, ja am Ende auch die Vertheidiger des Hergebrachten von ihrer großen Nützlichkeit überzeugen, und höchstens sinnlosen Anhängern des Schlendrians auf und vor der Bühne nur eine Zeitlang Stoff zu fader Krittelei und Mäkelei geben würde, was indessen dem Einsichtsvollen, der nur mit Ueberzeugung das Rechte bezweckt, völlig gleichgültig seyn kann und muß. Wir bitten den trefflichen Architekten, diese Idee, die schon oft mündlich und schriftlich angeregt worden ist und von ihm selbst schon öfter überdacht, nicht ganz zu übersehen, oder bei Seite zu schieben; sondern sie seiner reiferen Prüfung zu unterwerfen. Von seiner Einsicht in die ganze äußere Form des neueren Theaterwesens und dessen wahren und eigenthümlichen Erfordernissen steht zu erwarten, daß er mehr als eine bloß buchstäbliche Anwendung von den auf den Theatern der Alten so lang und gründlich erprobten Vortheilen machen würde.

die den Zuschauer unaufhörlich beschäftigen könnten. — Alles faßt sich durch einen Blick in einen großen Eindruck zusammen und Zeit und Aufmerksamkeit sind für den ungestöhrten Fortgang des Schauspiels gespart. Und dennoch ist der Hauptzweck, den Zuschauer, nach Maaßgabe des ganzen Schauspiels, in eine andere, romantische Welt zu versetzen und jenem einen ihm gebührenden, eigenthümlichen Zauber zu verleihen und Dichtung, Musik und Darstellung auch in der Gestalt der Außenwelt zu vollenden, — vollkommen erreicht.

Zwar nicht die ausdrückliche Erklärung des Dichters, oder eine klare Anspielung auf das Land, welches den Schauplatz der Oper ausmacht, konnte den Maler in Hinsicht auf das Kostum seiner Dekorationen leiten, da alles in dieser Hinsicht in dem Texte in eine breite Unbestimmtheit und Leere zerfließt. Nur die einzige Andeutung, die in der sehr schwachen Einwirkung des Osiris und der Isis liegt, konnte den Künstler an Aegypten denken lassen. Daher liegt denn aber auch mit Recht ägyptische Natur den Landschaften und Styl der alten ägyptischen Architektur den Bauwerken, nach den neuesten, besten Hülfsmitteln, zum Grunde.

Erster Akt.

Aber die erste Dekoration, der Eingang in die Hallen des Palastes der Nacht, macht mit Recht von der letzteren eine Ausnahme, da die Verbindung der Königinn der Nacht, in ihrem Kampf mit dem ägyptischen Sarastro, durchaus phantastisch ist, und also auch die mehr phantastische indische Architektur hier zur Grundlage des auf einer imposanten Felsenmasse angelegten Palastes der Nacht, angenommen ist. — Nach dieser Schauer erregenden und den ganzen phantastischen Charakter der Oper auch von dieser Seite gleich von vorn herein bestimmenden Ansicht, macht die zweite Dekoration, das innere, große Gewölbe im Palaste der Nacht eine überraschende Wirkung bei der Erscheinung der Königinn selbst. Wenn gleich die Dekoration an sich wenig kunstvoll ist, — ein mit regelmäßigen Sternenbogen besäetes, blaues Himmelsgewölbe, vom Sternenlicht erhellt, — so mögte sie vielleicht doch durch die vom Dekorateur angebrachte Art und Weise der Erscheinung der Königin der Nacht, in der Idee, leicht die erhabenste und genialste seyn. Die Wirkung, welche diese Erscheinung auch fast

Digitized by Google

jedesmal auf die Zuschauer macht, beweist es auch unverkennbar. Ganz im Hintergrunde, am Horizonte dieses Sternengewölbes, hat sich ein dunkles von Lichtsäumen umfaßtes Gewölk gelagert, hinter ihm, im Mittelpunkte der Gardine, schwebt die Königinn der Nacht, auf der glänzend erleuchteten Mondessichel stehend, wie aus den Fluten des Meeres empor und schreitet von da aus über das Gewölk hinaus in die Bühne. Der nun über den Wolken ruhende Mond macht in dieser ganzen, nur wie eine flüchtige Erscheinung vorübergleitenden Scene, einen großen, magischen Effekt. So viel vermag man durch einfache, genial aufgefaßte und am rechten Orte angewendete Mittel zu erreichen! — Die dritte Dekoration stellt eine Halle in Saraſtros Burg dar. Auf einigen wenigen, fast in der Mitte der Gardine, zusammengestellten großen, dicken Säulenstämmen, wie sie der ägyptischen Baukunst eigen sind, ruht die Decke des Saales. Eine durch angedeutetes Laubwerk nahe begrenzte Durchsicht wird selbst durch einen davor angelegten Springbrunnen unterhalb, zum Theil sehr absichtlich verdeckt. Die Grundfarbe der Architektur ist dunkel; die Wirkung ist für die Personen der Schauspieler sehr vortheilhaft.

Die vierte Dekoration stellt den Tempel der Weisheit vor, der ganz im ägyptischen Styl, von vorne angesehen, die Breite der Gardine einnimmt; oben darüber die sitzende Statue des Osiris; auf Berghöhen ragen große, durchaus lichte und in der Farbe sanft gehaltene Baumassen hervor und unterbrechen sehr zweckmäßig den scharfen Abschnitt der horizontalen Linien, welche die Konstruktion des Tempels erforderte. Die braungraue Farbe des Gesteins, aus welchem der Tempel erbaut scheint, so wie die in der Entfernung nur mäßig hervortretenden Verzierungen, sind für das Auge sehr vortheilhaft.

Zahlreicher sind die Dekorationen des zweiten Akts.

Gleich die erste desselben, der Palmenhain, in welchem Saraſtro die Versammlung der Priester hält und Tamino zur Einweihung in die Geheimnisse aufgenommen wird, ist überraschend schön und von trefflicher, malerischer Wirkung. Den Vorgrund bildet wieder die Felsengrotte. Eine schmahle Schlucht windet sich auf der Gardine durch sich schräg abdachende Berge, die von Palmen, Pisang und andern Baumarten und Pflanzen, sehr charakteristisch gezeichnet, bewachsen sind und die enge Bergschlucht beschatten. Durch diese öffnet sich die Aussicht auf ein bebauetes, reiches Thal, das ganz in der Ferne von duftigen, wolkentragenden Gebirgen begränzt ist. Eine Ballustrade mit zwei Sphinxen am Eingange, da wo sie sich gegen das Thal öffnet, trennen den eigentlichen Schauplatz und den Versammlungsort der Priester von der hinteren Landschaft. Vielleicht könnte hier, zu noch sich erhöhender Wirkung des Ganzen, die Felsengrotte im Vorgrunde mit einer dunkeln Palmenlaube vertauscht werden. —

Die zweite Dekoration bildet den Vorhof des Prüfungstempels, mit großen schönen Bäumen, vielleicht dem Sykomorus, und andern beschattet. Durch die Bäume zeigt sich in der Entfernung ein Theil des Tempelgebäudes. Das Ganze ist mit Sorgfalt gezeichnet und gemahlt, nur vielleicht durch ein Misverständniß in der ursprünglichen Angabe mehr durch Tageslicht beleuchtet, als es seyn sollte, da die Scene in der Nacht spielt und bei einem durch Gewitter noch mehr verfinsterten Himmel.

Die dritte Dekoration stellt einen Theil der Gärten des Saraſtro vor. Ein herrliches Nachtstück mit Mondbeleuchtung, ganz in der reinen Klarheit des südlichen Himmels, doch ohne alle Blendung fürs Auge, von der sanftesten Wirkung. Auf einer Insel an einem See erhebt sich in der Entfernung auf einem hohen Unterbau ein großer Sphinx, seitwärts vom Vollmonde beleuchtet. Ernst und feierlich schaut der geheimnißvolle Koloß auf die Stille der Natur. Durch eine ganz dunkel gehaltene architektonische Einfassung des Wasserrandes im Mittelgrunde, auf welcher sich an zwei Stellen Statuen erheben, wird alles in der Ferne magisch zurückgeführet. In diesen Umgebungen einer großen Natur, in dieser lauen Luft, schläft Pamina am Ufer des Sees, bei Eröffnung der Scene. Wie sollte da nicht wollüstige Begier den feurigen Afrikaner Monostatos bei ihrem Anblicke ergreifen?

Die vierte Dekoration zeigt uns die Vorhalle des Labyrinths, in welches Tamino eingeführt werden soll. Ein großer Säulengang bildet den Mittelgrund auf der Gardine. Die Zwischenräume der Säulen gewähren die Durchsicht auf die jenseits gelegenen Theile des großen Gebäudes, welche sich in duftiger Ferne verlieren.

Die fünfte stellt einen Theil der unterirdischen Gänge des Labyrinths vor. Der Lokalton

Digitized by Google

und die ganze Zusammenstellung der Licht- und Schattenmassen ist, ohne grellen Absatz, auf die Beleuchtung duech Fackel- und Laternen-Licht berechnet. Die etwas wüste und rohe Unbestimmtheit der architektonischen Konstruktion, deren Formen sich in die nächtliche Dunkelheit der weiten und tiefen Gänge verliert und woraus hier und da nur starre Götzenbilder, Mumien artig hervortreten, vermehrt dem Zuschauer den Schauer, womit ihn der Anblick des Orts erfüllen soll.

Eine Landschaft mit der Aussicht auf Saraſtros Burg, hinter welcher die Sonne steht, im Mittelgrunde ein Theil des Nils mit Pisang, Schilf und Sumpfkräutern am Ufer bewachsen und besonders die Gebäude im Duft des, doch nicht blendenden, Sonnenlichtes schwimmend, gewährt ein sehr angenehmes Bild in der sechsten Dekoration.

In der siebenten erblickt man wieder durch die dunkle Felsengrotte, wie vorhin, den Eingang des auf hohen Felsen, mit behauenen Stufen versehen, gelegenen Sonnentempels, mit den darunter befindlichen Hölen des Feuers und Wassers. Es war sehr weise gehandelt, das Feuer nicht unmittelbar selbst auf der Bühne, etwa durch einen Transparent, was nur unzulängliche Wirkung macht und alle Täuschung aufhebt, darzustellen. Nur an dem staeken Widerschein des Feuers, (duech wiekliches Flammenfeuer zwischen den Kulissen angebracht) zeigt es sich an den wüsten Wänden eines sich rechterhand verlierenden, tiefen Felsenganges, und an dem zunächst angränzenden Theile des wirbelnden und fluthenden Wassers. Das aus der Höle unter dem Tempel heeausstürzende Wasser mit seinen aufbrausenden Wirbeln und Strudeln, erinnert sich Referent noch nie so gut dargestellt gesehen zu haben. Die Grundfarbe des Felsens und des Tempels, durch dessen Säulenöffnungen über der Zwischenmauer, die ihn unterhalb verschließt, die Sonnenstrahlen durchscheinen und den vollen Glanz des Sonnenlichtes im Tempel selbst ahnden lassen, ist von vorzüglicher Wirkung.

Die letzte Dekoration überrascht mit dem Anblick des Innern des kolossalen, prachtvollen Sonnentempels seibst. Im Hintergrunde der erhabene, reiche Thron des Osiris, auf diesem die Statue desselben sitzend, über alles hervorragend. Unterhalb, in einiger Entfernung vor ihm, auf einem hohen reichverzierten Dreifuße ruhend ein großes Opferbecken. An den Seiten des Tempels kolossale adorirende Priester-Statuen. Ganz im Hintergrunde erhebt sich fast in seinen Umrissen unscheinbar, aus dem Lichtglanz, welchen das Sonnenbild hinter dem Kopf des Osiris, verbreitet, schimmernd heevortretend, eine große Pyramide, weit über das Innere des offenen Tempels hervorragend. Von diesem Lichtpunkte geht die ganze Beleuchtung der reichen Scene aus, die hier wie billig das ganze Zauberstück mit einer großen, überraschenden Erscheinung schließen mußte.

Zum allgemeinen Lobe dieser so gelungenen Dekorationen noch etwas besonders hinzufügen zu wollen, würde überflüssig seyn, da das Berliner Publikum diese Oper nun schon seit so oft wiederholten Vorstellungen mit immer neuem Antheil gesehen und genossen hat.

Nicht minder verdient die zweckmäßige Anordnung und Ausführung des ägyptischen Kostums in den Anzügen der Priester, der Tempeldiener, des Gefolges, Saraſtros, Paminas, des Volks u. s. w. alles Lob; indem auch dieß die große, romantische Wiekung des fremdartigen Ganzen, an seinem Theil, vermehren hilft. Kaum dürfte wohl noch davon die Rede seyn, da sich die Sache von selbst versteht, durch den Charakter des Schauspiels gedoten wird und wir es von der einsichtsvollen Intendanz unseres Theaters gewohnt sind, auch diesen Theil der Vorstellungen mit Gewissenhaftigkeit und mit eben so großer Kenntniß, als geläutertem Geschmacke angeordnet zu sehen.

Ihren Anordnungen zunächst verdankt das Publikum, wie schon so viel Schönes und Vollkommeues auf unserer Bühne, auch den hohen Genuß, den diese herrliche Oper in ihrer neuen Gestalt gewähet. Daß diese Gestalt eine im höchsten Grade veredelte sey, gegen die gehalten, worin sie sonst erschien, wied wohl Niemand läugnen können, dem es nicht an Fähigkeit und an gutem Willen zu einem solchen Geständnisse fehlt. Diese Veredelung ist doch wohl unläugbar ein Produkt von der Zusammenwirkung von Kräften, die hier der rege, von Kenntniß und Geschmack geleitete reine Enthusiasmus füe das Rechte, Edle und Schöne nur so in einen Brennpunkt vereinigen konnte. Möge der edle, hochherzige Mann, den die glückliche Wahl unsers allverehrten Herrschers an die Spitze der Verwaltung der öffentlichen Schauspiele seiner Residenz stellte, nicht durch Undank, von welcher Seite er auch immer, nach dem gewöhnlichen Laufe der Welt, zu erwarten

Digitized by Google

seyn mögte, gelohnt werden, nicht unwürdig ihm vergolten werden für sein unermüdliches Bestreben, den ihm anvertrauten Wirkungskreis der Kunst immermehr, wo möglich, bis zum Musterhaften, Beispielgebenden, zu veredeln und zu vervollkommnen. Es bedarf dieser Veredelung und Vervollkommnung, in so vielen Beziehungen, noch in sehr hohem Grade, wenn unsere Bühne das ganz werden soll, was sie werden kann und muß. Freilich gut Ding will Weile haben und eine vollkommene Schaubühne läßt sich nicht in einem Jahre schaffen. Aber es mag dem hochverehrten Verweser der unsrigen gelingen, allmählig, doch kraftvoll, zu bewirken, daß alles aus dem Gebiete unserer Schauspiele verbannt werde, was noch die Spuren des handwerksmäßigen Komödiantismus und eines elenden, jeden Fortschritt der wahren Kunst hemmenden Schlendrians an sich trägt. Mag es ihm nicht an edlem Stolz und Muth fehlen, selbst Verunglimpfungen des Blödsinns und Aberwitzes zu verachten, so lange sie nicht wesentlich hinderlich werden, und mag er darin von jedem edlen und wohlwollenden Freunde der Kunst und ächter Bildung redlich unterstützt werden, jedem Unfug fest und beharrlich entgegen zu treten, und die Furien der Bühne, Stolz, Anmaßung, Eitelkeit, Kabale mit Aufbietung aller Kräfte, die ihm zu Gebote stehen, standhaft zu verfolgen und zu besiegen. Nur im entschiedenen Kampfe mit dem Schlechten und Bösen geht das Gute und Bessere siegend und um so reiner hervor. Den Schlechten entlarvt über kurz oder lang die Zeit, sein böser Wille und sein Uebermuth eben so sicher, als sie das Verdienst des Edlen und Bescheidenen bewährt.

Y.

Am 19ten Februar, auf Begehren: Die Jungfrau von Orleans.

Nicht, um über das allgepriesene, allbewunderte und mit Recht für Schillers herrlichste Blüte anerkannte Werk noch irgend eine Andeutung, oder eine individuelle Ansicht zu geben, erwähnen wir hier die neueste Vorstellung auf unserer Bühne. Es ist vornehmlich die Darstellung der Hauptperson dieser großen romantischen Tragödie, welche uns jetzt, gerecht und billig, zu einigen Bemerkungen veranlaßt. Sie war eine der gelungensten, welche wir je gesehen haben und das muß hier, bei einer solchen Aufgabe, redlich anerkannt werden. Als Mlle. Düring das erstemal diese Rolle gab, erfüllte sie uns mit gerechten Hoffnungen für das völlige Gelingen ihrer Darstellung in der Zukunft. (M. s. dramat. Wochenblatt Januar 1816. No. 3. S. 21.) Daß aber diese Hoffnung schon bei der nächsten Vorstellung so ganz in Erfüllung gehen würde, hätten wir, von der Schwierigkeit der Sache vollkommen überzeugt, kaum geahndet. Und dennoch hat sie damit uns so erfreulich überrascht. Wenn wir damals (S. dramat. Wochenbl. angef. Stelle) besonders in dem Ausdruck der begeisterten Seherin noch etwas vermißten, was nur dieser wichtigen Seite des Charakters und der ganzen Erscheinung Johanna's erst die Vollendung geben kann, so ließ uns die neueste Darstellung daran nichts zu wünschen mehr übrig, und wenn wir in dem Vortrage des großen Monologs, zu Anfang des vierten Akts, damals nur erst die Anlage zu diesem, die innersten Falten der Seele Johanna's entwickelnden Gemäldes zu bemerken glaubten, so stand jetzt dieses unendlich tragische Seelengemälde vollendet vor Augen und Ohren. Wenn auch damals die Kritik, wie es ihrer Würde immer gebührt, mit unparteiischer Wahrheit ihr Recht sprach und neben dem Anerkenntniß des Gelungenen auch noch das von der Vollendung Entfernte bemerklich zu machen für Pflicht hielt; so kann jetzt der Freund der Kunst und Kritik nicht anders, als seine innige Freude äußern, wenn er wohl mit Ueberzeugung sagen kann, daß die junge Künstlerin nicht nur die Stimme der Wahrheit ehrte, sondern sich davon zu noch eifrigerem Streben nach Vollendung ihres so schön und glücklich begonnenen Werks anfeuern und leiten ließ. Mag ihr der Himmel diesen veredelnden Sinn für Wahrheit und Recht auch in der Kunst und Kritik (der leider nicht allen Künstlern beiwohnt) Lebenslang bewahren und ihr wird das Ziel ihres rühmlichen Strebens nicht entgehn. Bei dieser bescheidenen Gesinnung auf ihrer Seite dürfen wir wohl nicht befürchten zu viel zu sagen, wenn wir noch hinzusetzen, daß ihr musterhaftes Streben nach klassischer Richtigkeit, Deutlichkeit, Würde und Wohllaut der Sprache, was in jeder Sylbe ihres Vortrages zu bemerken war, (und wo dürfte wohl nur irgend eine Sylbe in einem solchen Werke vernachläßigt werden?) uns mit Achtung für sie um so mehr erfüllt hat, ja öfter wie nicht selten zu bemerken Gelegenheit haben, wir sehr noch darin Theilweise auf unserer Bühne gefehlt wird. Mangel an guter, gründlicher Schule, oder ganz falsche Ansichten von Deklamation, die man nicht genug ins Natürliche, das heißt mit andern Worten, oft nichts weniger, als ins Undeut-

Digitized by Google

liche, Unedle, herabstimmen zu müssen glaubt, sind daran mehrentheils schuld. — Selten haben die Weissagungen, den Fürsten am Hofe des Königs (im 3. Akt) ertheilt, die Aufmerksamkeit und Theilnahme des Publikums in dem Grade gefesselt. Die Darstellerin mußte es selbst daran merken, daß sie das Rechte und Wahre getroffen hatte. — Ihre unbewegliche Stellung mit zur Erde gesenktem Blicke, von dem Augenblick an, wo sie die Rückkehr des Königs aus dem Dome, nach der Krönung, wieder auf dem Schauplatz der Welt fesselt, den sie eben fliehend mit ihren wiedergefundenen Schwestern für immer verlassen wollte, und worin sie bis ans Ende dieser ganzen großen, erschütternden Scene beharrt, bis Raimond sich ihr zum Führer in ihrer Verbannung anbietet und sie nun aus diesem Zustande des gänzlich in sich Gekehrtseyns, wie aus einem langen, tiefen Traume erwacht und die Bühne schweigend verläßt, diese, einem Marmorbilde ähnliche Stellung und Haltung war von unendlich beredter und tragischer Wirkung. So und nicht anders muß diese Lage dargestellt und ausgedrückt werden, zu sagen gespielt, würde unpassend und fast unwürdig seyn. — Es würde uns zu weit führen, alles einzelne Schöne und Lobenswürdige in dieser so harmonischen Darstellung auszuzeichnen. Wir begnügen uns noch zu bemerken, daß die Zeichnung des wieder erleichterten und mit dem Schicksal ausgesöhnten und in ihm ergebenen Herzens, im Walde bei dem Köhlern, mitten im Schooße der Natur, in Sprache, Mienen, Ausdruck und Bewegung vollkommen gelungen war und uns selten so angesprochen und befriedigt hat. Der Sinn dieser bedeutungsvollen, oft verfehlten oder nicht mit ganzer Gebühr behandelten Scene, war klar erkannt und tief gefühlt.

Ein Wunsch bleibt noch übrig, den die achtsame Künstlerin gewiß nicht unerfüllt lassen wird, nemlich der, das Gebet vor Sprengung der Ketten mit weniger heftiger Stimme, aber dafür aus der innersten, bewegten Seele, gleichsam in abgerissenen Sätzen aus der Tiefe der Brust hervorbrechend, zu sprechen. So flehte sonst Madame Hendel-Schütz und diesem Flehen mußten die Ketten zerspringen; denn es war das Flehen des Glaubens, der Berge versetzt. — Gelingt dieß — und was sollte einem solchen Eifer nicht gelingen, — so fühlt sich jede Kritik gern und mit Freuden besiegt. —

Mad. Devrient stellte die Agnes Sorel dar. Glücklicher konnte wohl dieser wichtige Charakter des Stücks nicht besetzt werden. Wir wünschen, daß Mad. D. diese Rolle recht lieb gewinnen möge, da sie ihr schon bei der ersten Darstellung so vortheilhaft zusagte und ihre ganze Persönlichkeit sie bei fortgesetztem Studium zu einer ihrer verdienstvollsten Leistungen machen kann. Ein schönes Bild edler, liebenswürdiger Weiblichkeit! Die wichtige Scene im 4ten Akt mit Johanna vor der Krönung war des höchsten Lobes und Beifalls werth. — Was ist es doch für ein herrliches Ding, wie in der Welt überhaupt, so auch im Schauspiele besonders, wenn jeder an seiner rechten Stelle steht! —

Kr.

Sperlings Theaterpredigt.

Eine Parodie der Kapuziner-Predigt in Schillers Wallenstein.

(Wir glauben uns den Dank unserer Leser zu verdienen, wenn wir ihnen in unserem Wochenblatte diesen genialen Artikel, der ganz eigentlich in einer dramatischen Zeitschrift am rechten Orte steht, nicht länger vorenthalten, wenn er gleich schon früher einer andern Zeitschrift einverleibt worden war. Die darin so witzig ausgesprochen Wahrheiten und gerügten Gebrechen der deutschen Bühnen und vieler ihrer Mitglieder, sind es leider noch bis auf den heutigen Tag. Deshalb kann die Wahrheit nicht oft genug wiederholt werden, und wo es so glücklich geschieht, wie hier, da bedarf es der besondern Rechtfertigung darüber nicht.)

Der Herausgeber.

Die deutschen Kleinstädter des Herrn von Kotzebue sind allgemein als eines der vorzüglichsten Lustspiele dieses vielgewandten und fruchtbaren dramatischen Dichters anerkannt worden, und selbst die Hyperkritiker unserer schönen Literatur haben es ihm lassen müssen, daß er darin den Anforderungen an ein ächtes Lustspiel, in Rücksicht auf die Theorie des dramatisch Komischen, auf den Gebrauch der Ironie, auf das muthwillige

Digitized by Google

Eingriffen in das Leben und die charakteristische Behandlung des Lächerlichen in den Sitten und Volkseigenthümlichkeiten, vollkommen entsprochen habe. Das Thema ist übrigens so ungemein reich an noch anderweitigem Stoff für die Komik, als hier benutzt worden ist, (man lese z. B. nur die humoristischen kleinen Erzählungen dieser Gattung, von Kind, Schütze, Langbein u. a.) daß eine Fortsetzung dieses vortreflichen Lustspiels von dem, aller komisch theatralischen Wirkung so vorzüglich kundigen Verfasser, in der That sehr zu wünschen wäre. Besonders ergötzlich und ersprießlich zugleich würde es sein, wenn es der Dichter noch auf eine andre Art, als er es im Carolus Magnus gethan, unternehmen wollte, das heillose Unwesen der kleinen, noch immer in Deutschland so zahlreich herumziehenden Winkelbühnen, auf dem Theater selbst, lächerlich zu machen, und auf gut aristophanisch zu züchtigen. Denn dieses Uebel ist es, was nicht nur, wie Herr Klingemann schon bemerkt hat, der öffentlichen Achtung des Schauspielerstandes, sondern auch der allgemeinen Bildung des Geschmacks, besonders in Hinsicht auf Poesie und darstellende Kunst, in so hohem Grade schadet, da die demagogische Gewalt, die das Schauspiel hat, im Schlechten und Gemeinen leicht eine noch größere Wirksamkeit als im Guten und Schönen behauptet. Im Sinne einer solchen dramatischen Persiflage dieses, zugleich so viele höchst lächerliche Seiten darbietenden, Unfugs in unserm Theaterwesen, ist der nachfolgende Scherz verfaßt. Die sämmtlichen Mitglieder des National-Theaters in Krähwinkel sind zu einer Probe der Donau-Nymphe auf der Bühne versammelt und treiben sich bei einem Frühstück lustig durcheinander. Der Bau- Berg- und Weg-Inspektors Substitut Sperling, als der Kunst-Mäcen der Stadt, tritt unter sie und spricht:

Heisa, juchheisa, dideldumdei!
Das geht ja lustig, bin auch dabei.
Ist das eine Gesellschaft von Kunstverwandten?
Sind wir nicht Künstler, sind wir Komödianten?
Treibt man so mit dem lieben Theater Spott,
Als hätte das Publikum, unser Herre Gott,
Die Maulsperr? Könnte nicht raisonniren?
Ists jetzt Zeit zum Dejenniren?
Zum Jubiliren und Kommerschiren?
Quid hic statis otiosi?
Was steht Ihr und legt die Hände in Schoos?
Heut Abend ist schon wieder die Nymph an der Donau los.
Der Göthe und Schiller sind ganz verfallen,
Der Schikaneder ist in Euren Krallen.
Und die Akteurs thun hier sich bene,
Denken weder ans Erhabne noch ans Schöne.
Kümmern sich mehr ums Frühstück als Stück,
Gehn lieber in Pantoffeln als auf dem Kothurn,
Mögen lieber die Hanne als Schillers Johanna,
Haben den Teller lieber als den Tell!
Melpomene trauert in Sack und Asche,
Die Direktion füllt sich nur die Tasche.
Es ist eine Zeit der dramatischen Hungers-Noth.
Auf der Bühne giebts nur Spektakel und Plunder
Und in den Zeitungen, ums liebe Brot,
Hunzt der Rezensent Alles schmählich herunter.
Die Feder steckt er unter die Mütze
Drohend zu seinem Dachfenster naus;
Das ganze Theater ist ein Kaffeehaus,
Die Arche der Kunst sitzt in der Pfütze
Und Thaliens Priester — daß Gott erbarm!
Sind im Kopfe wie in dem Beutel arm.
Das Schauspiel ist worden ein Sauspiel,
Die Künste sind jetzt nur leere Dünste,
Die Musen sind verwandelt in Susen,
Euer Apollo und Shakespear
Sind der Abällino und Käsebier,
Und alle die großen deutschen Dichter
Sind verdrängt worden durch elende Wichter.

Woher kommt das? Das will ich Euch verlesen,
Das schreibt sich her von Eurem Philisterwesen;
Von dem gemeinen prosaischen Leben,
Dem sich Akteurs und Aktricen ergeben,
Denn die Gemeinheit ist der Magneten-Stein,
Der das Handwerk zieht in die Kunst hinein.
Auf das Bier, da folget der Hefen
Und Rauch aus durchlöcherten Oefen.
Hinter dem U kommt gleich das Weh,
Das ist die Ordnung im A B C!

Ubi erit Applausus Spes,
Si offenditur ars? Wie soll man klatschen,

Wenn Ihr, wie die Ausrufer auf der Meß,
Thut brüllen und in die Jamben patschen?
Die Frau in dem Evangelium
Fand den verlornen Groschen wieder,
Der Saul seines Vaters Esel wieder,
Der Joseph seine saubern Brüder.
Aber wer bei den Komödianten sucht
Die Furcht vor der Kritik und Göthe'schen Zucht
Und die — Aesthetik; der wird nicht viel finden,
Thät er auch hundert Laternen anzünden.

Zu dem Hamlet im Schlosse zu Helsingör,
Wie wir lesen im William Shakespear,
Kamen auch die Schauspieler vaciren,
Baten um Engagement und thäten hofiren,
Fragten: „Gnädigster Prinz! Quid faciemus nos?
Wie machen wir's, daß wir kommen in der Musen Schoos?"
Et ait illis, und er sagt:
„Neminem concutiatis,
Wenn Ihr den Dichter nicht schindet und plagt,
Neque calumniam faciatis
Keine Kabalen macht, das Publikum nicht betrügt,
Contenti estote, Euch begnügt
Stipendiis Vestris, mit Eurer Gage,
Und verflucht jede Stümperei und Blamage!"

Es ist ein Gebot: der Akteur soll den Dichter
Nicht sprechen als plärrt' er durch einen Trichter.
Und wo hört man schlechter deklamiren
Als hier, wenn Ihr thut Verse recitiren?
Wenn man für jeden falschen Akzent,
Der Euch von Eurer Zungenspitz rennt,
Die Glocken müßt' läuten im Lande umher
So wär bald kein Meßner zu finden mehr.
Und wenn Euch bei jedem Wort der Souffleur,
Wo Eure Rede geräth ins Malheur,
Ein Härlein auszög aus Euerm Schopf,
Ueber Nacht wär er geschoren vom Kopf
Und wär er so dick wie Absalons Zopf.
Der Fleck, das war doch auch ein Akteur,
Der Iffland war gar noch obendrein Direkteur,
Und wo steht denn geschrieben zu lesen,
Daß sie solche Pfuschmäuler sind gewesen?
Muß man den Mund doch, ich sollte meinen,
Nicht aufmachen zu Schillerschen Reimen
Als wie der Nachtwächter zum „höret Ihr Herrn!"
Aber wie's in den Köpfen ist angefüllt,
So auch von den Lippen es sprudelt und quillt!

Wieder ein Gebot ist: Ihr sollt brav agiren!
Ja das befolgt Ihr nach dem Wort,
Denn Ihr agirt in Einem fort.
Vor Euren Grimassen und Kontorsionen,
Vor Euern Porte-bras und Positionen,
Da hat der Tanzmeister gute Ruh,
Ihr braucht zur Kunst nur Stiefeln und Schuh
Und keine Mimik und Plastik dazu!
Was sagt der Hamletius: Contenti estote!
Bei Euch geht aber die Kunst nur nach Brote!

Aber wie soll man die Truppe loben,
Kommt doch das Aergerniß von Oben.
Ne custodias gregem meam!
Da ist so ein Theaterprinzipal,
Der die Schauspieler von den wahren Lehren
Zu Komödianten thut verkehren.
Rühmt sich mit seinem gottlosen Mund
Sein Theater wäre das beste jetzund
Und mit dem Wesen in Weimar, da wären's nur Possen!
Verläugnet den Göthe, unsern Herrn,
Drum will er auch nichts von Schlegel hör'n.

Läßt sich nennen den Dramaturg,
Ja wohl geht er uns mit dem Drama durch!
Der Kunst zum Skandal und Aergerniß,
Und so lange der Bürgermeister dieser Direktion
Das Handwerk nicht legt, giebts Prostitution!

Schütz.

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 9. März 1816.

Nr. 10.

Ueber dramatische Musik.

(Fortsetzung.)

Gretry, einer der gebildetsten unter den ältern französischen Musikern, bemerkt sehr richtig, daß der dramatische Komponist, vor dem Dichter, ein Mittel des Ausdrucks voraus habe, nemlich, das Orchester, in sofern durch dasselbe ganz etwas anderes ausgedrückt werden kann, als die handelnde Person sagt und singt. Sobald also zweierlei Zustände gleichzeitig dargestellt werden sollen, so übernimmt das Orchester die Darstellung des einen derselben und orientirt den Zuschauer. Dieses an sich treffliche Hülfsmittel, ist aber höchst schwierig in der Anwendung. Seiner musikalischen Natur zufolge darf das Orchester nicht disharmonisch, ja kaum dissonirend eintreten, und doch ist der Zweck Ausdruck eines Gegensatzes oder Zwiespalts. Der Sänger äußert z. B. Freude oder Gleichgültigkeit, während er Schmerz oder Zorn fühlt. Sein Gesang soll Heiterkeit oder Ruhe athmen, die Instrumente sollen klagen oder toben. Da nun die Melodie des Sängers, Begleitung oder Harmonie erfordert und der Rhythmus in beiden verschieden, ja entgegengesetzt sein, beide aber doch ein Ganzes bilden müssen, so springt die große Schwierigkeit einer solchen Trennung in der Einheit ins Auge. Gluck, Gretry, Mozart, B. A. Weber, Spontini und Beethoven sind über dieses Hülfsmittel im klaren gewesen und haben sich seiner mit Sicherheit und Wirksamkeit bedient, vor allen Spontini. Das Orchester erscheint in seinen Opern am rechten Ort, als dritte Person und vertritt den tragischen Chor. Ueberhaupt bedient er sich aller Instrumente mit einer Umsicht und Eigenthümlichkeit, wodurch allein die hinreissende und unwiderstehliche Wirkung seiner Musik erklärlich wird. — Von ihm wird ohne Zweifel eine neue schönere Epoche der Oper anheben, indem seine Werke, neben ihrer eignen Vollendung, die Trefflichkeit der Gluckschen Opern erst recht ins verdiente Licht stellen werden. —

Am Schlusse dieses Abschnitts und wegen des folgenden kommen wir nothgedrungen auf ein Thema, welches wir, seiner Abgeschmacktheit wegen, lieber gar nicht berührt hätten, nemlich auf die Unnatürlichkeit des dramatischen Gesanges.

Zuförderst beseitigen wir hier solche Gegner, denen Natur und Kunst im Gegensatz, und erstere etwa als ein guter Gemüsegarten, letztere aber wie eine Taschenspieler-Bude erscheint, und welche vergessen, daß sie in ihrem Zorne gegen die Musik auf der Bühne, zugleich Dichter, Musiker, Schauspieler und Mahler köpflings von der Bühne und die Bühne selbst übern Haufen werfen. Wir lassen uns also nur mit denjenigen ein, (obwohl invita Minerva), welche so geneigt sind, die Bühne an sich und den Gesang an sich gelten zu lassen, und welche nur deshalb gegen den dramatischen Gesang protestiren, weil ihnen eine Vereinigung Beider unnatürlich oder der Natur des Drama entgegen erscheint. In sofern von der Tragödie die Rede ist, so sind wir aus den in dem Abschnitte von den dramatischen Dichtungsarten in Bezug auf Musik angeführten Gründen, einverstanden, daß die Komposition derselben unstatthaft sey, aber nicht weil wir die Beimischung der Musik unnatürlich finden, sondern weil sie unzureichend und also zwecklos ist. Also erst bei nicht tragischem Stoff, könnte zwischen uns

Digitized by Google

die Frage zur Erörterung kommen: ist es unnatürlich, ihn absingen zu lassen.

Es wird vorweg zugegeben, daß das Recitativ (gegen welches doch immer die heftigsten Ausfälle der Art gerichtet werden) eine potenzirte, mitunter melodieuse Sprache, und daß der mehrstimmige dramatische Gesang mehrentheils dramatisch-musikalisch, Jedes in seiner Art auch dem praktischen Leben abnorm, sey. Was folgt nun daraus? Alle Kunst bezweckt im Einzelnen das Allgemeine; jedes Dargestellte ist ein Brennpunkt gesammelter Strahlen aus dem Universum. Eine darstellende Kunst ist wie die andere. Einen Apollo vom Belvedere und eine Madonna des Raphael werdet Ihr ohne Bedenken über Büste und Porträt stellen und doch können die Büste und Porträt einzelne Züge zum Apoll und zur Madonna geliefert haben. So faßt der Künstler den rohen Stein und schleift ihn zum tausendfarbigen Juwel. So greift er tausendarmig in der Natur umher und hebt das Erfaßte über die Natur hoch auf den Thron, der in ihr selber ruht und der König der Erde ist ihr Stolz, wie er ihr Kind ist. Und so ist die Kunst nie da, im Gegensatz, im Widerstreit mit der Natur, sondern sie bezweckt nur einen höheren Standpunkt in der Natur. Wie der Bildhauer keine Zwerge und Krüppel, der Mahler keine Albinos oder Mulatten bildet, wie Beide die vollendetesten Umrisse und Züge aufsuchen und ersinnen, bis sie aus Manchem und Vielem Eins geschaffen, so erlauscht der Musiker das Heer mannigfacher Töne, aus allen Athemzügen der ganzen lebenden Natur. Ihm entgeht kein Hauch, kein Flüstern, kein leiser Seufzer und sein geübtes Ohr unterscheidet leicht und sicher den Ton der Liebe und des Hasses, der Freude und des Schmerzes, des Jubels und des Jammers. So bildet sich ihm sein tausendstimmiges Element, aus dessen Innerstem er die Sprache der Gefühle geläutert, verschönert, erhoben hervorgehen läßt, mit der er reden darf, wo ihm der Geist nicht schon vorgegriffen, ja mit der er aussprechen kann, was oft der Geist nicht vermag. Was ist hiernach das Recitativ? Es ist gesteigerte Sprache veredelter Natur, es ist — Kunst-Sprache. Was ist Gesang und mehrstimmiger dramatischer Gesang? Es ist ein noch höherer Grad des Ausdrucks eines höheren Lebens, sich zum Recitativ verhaltend, wie das Recitativ zur Sprache. Kann hier von Unnatur die Rede seyn? Findet Ihr die kolossale Juno nicht schön, ohnerachtet sie größer ist als Ihr? Findet Ihr Tizian's Geliebte unnatürlich, weil sie schöner ist als Ihr? Aber Recht habt Ihr, wenn Ihr fordert, daß die Musik dem Drama angemessen sein soll und deshalb läuft auch wohl der ganze Streit auf einen Misverstand hinaus und Ihr wollt eigentlich nur sagen: die Musik, wie sie auf den Bühnen erscheint, ist zum Stück nicht passend und deshalb nennen wir sie unnatürlich. Das ist etwas anders und leider, mit ehrenvollen Ausnahmen wahr, gehört indeß nicht eigentlich hierher. Wenn aber ein Drama durch ächt-tragische Behandlung, Versbau und Kothurn nicht schon über jede Musik erhaben ist, wenn Melpomene ihm nicht schon ihren höheren Glanz verliehen und also die Musik an ihrer Stelle ist; wenn sie, wie Wieland von Schweizer, dem Komponisten seiner Alzeste rühmt, den Gedanken des Dichters den einzig angemessensten Ausdruck unter allen möglichen zu geben weiß; wenn der Komponist nicht mit dem Dichter ringt, sondern sich in ihn verliert und die Begierde zu schimmern und dem Ohr zu schmeicheln, ja selbst die mechanischen Kunstregeln, der höheren Absicht auf die Seele zu wirken, aufopfert; wenn die Instrumentalmusik, wie Gluck (Calsabigi) in der Vorrede zur Alzeste sagt, für die Poesie das ist, was die Lebhaftigkeit des Kolorits für eine gut entworfene Zeichnung, oder der belebte Kontrast des Lichts und Schattens für die Figuren: dann werdet Ihr niemals die feindselige Regung des Mißbehagens und des Widernatürlichen, vielmehr Billigung, vollkommene Befriedigung, ja endlich Sehnsucht nach der auf solche Weise durch die Kunst höher gerückten Sphäre des Lebens, empfinden! Und diese Sehnsucht sich dem Schönen ganz hinzugeben und darin aufzulösen, möchte dann wohl der deutlichste Beweis seyn, daß das Schöne in und durch die Natur da sey, und daß Ihr Euch nicht schämen dürft, es natürlich zu finden und es zu lieben! —

(Die Fortsetzung folgt.)

Am 20sten Februar: Beschämte Eifersucht, Lustspiel in zwei Abtheilungen von Johanne von Weißenthurn. Hierauf: pas de deux, getanzt von Madam Genetti, geb. Gueri und Hrn. Senger, und zum Erstenmal: Der Gar-

Digitized by Google

tenschlüssel, Singspiel in einem Aufzug, von Franz Karl Hiemer, Musik von Franz Danzi.

Ein eifersüchtiger junger Ehemann und ein noch eifersüchtigerer Liebhaber lagern sich „wie Spione und Buschklapper" in den Hinterhalt, um ihre schuldlosen Geliebten zu beobachten. Ein glückliches Unglück führt den unbekannten, wackeren Bruder der Letzten herbei; dieser beschließt die Heilung der Männer und sie scheint ihm, vermöge einiger derben Lektionen, gelungen zu sein, wenigstens beschämt er die Eifersüchtigen, womit wir, denn auch nach dem Titel des Stücks zufrieden sein und keine Radikalkur verlangen müssen. Auch ein alter Onkel kommt darin vor, dem wir obwohl er gar nicht dazu gehört, gern einen Platz gönnen wollten, wenn er nur eine wahrhaft lustige Person wäre. Dies ist er aber keineswegs, vielmehr eine von jenen giftigen Kreuzspinnen, die sich nur zu häufig in den Wohnungen anspinnen, um den Frieden häuslicher Eintracht zu zerstören. Dieser alte bösartige Onkel stiftet nicht nur überall kleineres tägliches Unheil, sondern er lästert sogar die Tugend der trefflichen Gräfin und ist nicht übel Willens, ihr seinen Neffen wieder zu entreissen. Daß er am Ende auch betrogen oder gefoppt wird, ändert nichts, zumal in den beiden Eifersüchtigen so viel Zündstoff liegt, daß man mit Recht befürchten muß, den erzwungenen Frieden bald wieder gebrochen zu sehen. Herr Devrient spielte übrigens diesen Onkel vortrefflich. Er macht ihn ganz zur saftlosen, ausgetrockneten Mumie und giebt ihm jenes komische Halblicht, wodurch allein seine wirkliche Bösartigkeit ein wenig versteckt werden kann. Nächst ihm ergötzte Mad. Schröck durch die sichere und leichte Haltung ihrer dankbaren Rolle und Mad. Devrient durch den Ausdruck edler Weiblichkeit. Die Männer spielten auch mit Liebe und Lust, nur des Grafen Werthen Gedächtniß lief einigemal mit der Zunge davon. —

In dem folgenden pas de deux zeigte sich Mad. Genetti als eine wackere Tänzerin. Sie verbindet Festigkeit (aplomb) mit Fertigkeit und Rundung und ungezwungener Haltung der Arme. Hr. Genger tanzt bloß mit den Füßen, ohne Ausdruck der Mienen. —

Das Singspiel, der Gartenschlüssel, ist eine so flüchtige, lose und leicht verknüpfte Kleinigkeit, daß sie das Schicksal der Eintagsfliegen theilen wird. Es lohnt kaum der Mühe zu bemerken, daß der pathetische Eingang der Ouvertüre mit nichts begründet und der imitative Satz des Allegro sehr leer und eintönig ist, ferner, daß sich der Komponist die gewöhnliche Freiheit nimmt, den Sinn des Gedichts ganz zu verstellen. Das Fräulein von Rosen soll singen: wenn Amor ein jugendliches Herz bestrickt (im Gegensatz eines älteren) so flattert die Liebe u. s. w. Der Komponist läßt aber, bei der Wiederholung, schlechtweg singen: wenn Amor ein Herz bestrickt und s. w. mit Auslassung des Wortes jugendlich, so daß der Gegensatz ganz wegfällt. So dichtete Metastasio: raggio del cielo è la bellezza, sein Komponist aber setzte: la bellezza del cielo è un raggio. — Die dreistimmigen Sätze: „Das Blut erstarrt, der Busen zagt" und „nein, nein, kein Geist ist's, der es wagt", sind ganz artig und die obligate Flöte zur Arie: „wenn Amor, wie sich's täglich weißt", welche Hr. Schröck sehr zart vortrug, ist sehr melodieus gesetzt. Mad. Eunike, Mademois. Eunike, Hr. Gern und Herr Rebenstein wetteiferten in Spiel und Gesang und liehen so erst dem Stücke einigen Werth.

v. G

Montag, den 26sten Februar: Nathan der Weise, dramatisches Gedicht in fünf Abtheilungen von G. E. Lessing. Für die Darstellung abgekürzt, von Schiller.

Wenn das ächte Kennzeichen eines unsterblichen Kunstwerks dieses ist, daß es ewig jung bleibt, wie ewig wahr, so verschieden auch die Zeiten seyn mögen, in welchen es entstand, von denen, in welchen es sich einem späteren Geschlecht zum Genusse darbietet, so dürfen wir schon jetzt dem Lessingschen Nathan die Unsterblichkeit verkündigen. Lessing schrieb dieses Drama kaum zwey Jahre vor seinem Tode (1779; er starb 1781) und legte in ihm die letzten höchsten Resultate seiner philosophischen Forschungen über Religions-Bekenntniß und Sekten-Religion nieder. Sein ganzes Leben hatte er in einem ehrenvollen Kampfe gegen Bosheit und Aberglauben verzehrt; die Wahrheit, und was er dafür erkannte, war die heißgeliebte, für welche er in einer rastlosen Thä-

Digitized by Google

tigkeit gewirkt, in deren Dienst er Entschädigung fand für alle die Entbehrungen und Verfolgungen, welche den Frieden seiner Tage gestört hatten. Nur wer die Wahrheit liebte, wie er, war einer solchen Begeisterung fähig, und nur eine solche Begeisterung konnte einen Nathan gebähren. Die vertrauteste Kenntniß der Geschichte der Entwickelung des Menschengeschlechts, welche Lessings Lieblingsstudium war, die philosophische Betrachtung der verschiedenen Religionen auf Erden und des Geistes, welchen sie den sie bekennenden Völkern mittheilen, die Wahrnehmung so mancher nachtheiligen Seiten, welche sich an den sektirenden Bekennern des Christenthums beurkundeten, der Geist der Härte, der Unduldsamkeit und der lieblosen Anmaaßung, welcher in gewissen Jahrhunderten vorherrschte und sich auch noch zu seiner Zeit, wenn auch in einer anderen Gestalt, in einzelnen Erscheinungen offenbarte, weckte bey ihm eine Kampflust, welche unermüdlich, wie sein Streben nach Wahrheit, und unüberwindlich war, wie die Waffen der ewigen Vernunft, mit welchen er jene Unholde verfolgte. Sollten aber die Erscheinungen, welche er befehdete, in einen absteckenden Gegensatz gebracht werden, so gab es keine andere Form, um wenigstens die vornehmsten Sekten-Religionen in Worten und Thaten gegen einander sich aussprechen zu lassen, als die dramatische; kein Wunder also, wenn diese Form zugleich mit dem Gedanken bey Lessing entstand, und rasch und glücklich sich zu einem Ganzen gestaltete. Vielleicht ward keines seiner dramatischen Werke so rasch und kräftig geboren, vielleicht giebt es unter allen kein anderes, in welchem Stoff und Form sich mit einer solchen Genialität und zugleich mit soviel Umfang des Wissens und mit einer solchen Tiefe der Gedanken verschwisterten. Es ist ein heiliges Vermächtniß, mit welchem der große Mann seine irdische Laufbahn schloß, und muß uns daher um so mehr als ein rührendes Geschenk erscheinen, da es an die Nachwelt gerichtet ist, und der Dichter selbst von hinnen ging, ohne je den Genuß gehabt zu haben, sein Schauspiel von der Bühne herab auf eine zahlreiche Versammlung wirken zu sehen, ja ohne einmal zu hoffen, daß sein Werk für irgend ein Publikum seiner Mitzeit sich eigene. „Noch kenne ich keinen Ort in Deutschland," sagt er an einer Stelle seiner Schriften (Th. I. S. 420.), wo dieses Stück schon jetzt aufgeführt werden könne. „Aber Heil und Glück dem, wo es zuerst aufgeführt wird." Da er an anderen Stellen mit einer so entschiedenen lieblosen Kälte von seiner Emilia Galotti redet und überhaupt so weit entfernt ist, sich den Besitz einer lebendigen Quelle poetischer Genialität zuzuschreiben, daß er vielmehr in dem Epilog seiner Dramaturgie „von Druckwerk und Röhren redet, durch welche er bei Hervorbringung eines neuen dichterischen Werkes erst alles in sich herauspressen müßte," so dürfen wir hier um so mehr den eigenen Enthusiasmus des Dichters als ein günstiges Zeugniß für den Werth seines Werkes stehen lassen, bei dessen Hervorbringung der Urheber desselben sich des Stromes der Begeisterung bewußt war. Und wenn er auch an anderen Stellen es selbst sagt, daß die Idee seines Nathan ihm während seiner theologischen Streitigkeiten aufgegangen sey, wenn er es auch selbst sagt, daß er mit diesem Stück den Theologen einen ärgeren Possen spielen wolle, als mit zehn neuen Fragmenten" (Th. 30. Seite 455.), so kann dies gleichwohl, und wäre es auch wirklich etwas absichtliches, das poetische Verdienst des Ganzen nicht herabsetzen. Welcher Dichter wäre nicht von etwas äußerem zuerst angestoßen oder angeregt worden, welchem Dichter wären nicht während der Arbeit oder nach Vollendung derselben gewisse Nebenzwecke an dem eigenen Werke werth und theuer geworden. Und wenn die Liebe, woran niemand zweifelt, begeisternde Kraft hat, so muß aus demselben Grunde geistiger Erregbarkeit auch der Haß sie haben, zumal ein Haß, wie Lessing desselben fähig ist, frei von aller Persönlichkeit, nur getragen und gehalten von der sittlichen Idee, welche er als die Stimme des innern Gottes vernimmt und ehrt. Sagt er es doch selbst (Th. 20. S. 473.) „daß sein Stück mit den Schwarzröcken seiner Zeit es nicht zu thun habe"; und daß es seine Absicht nicht seyn konnte, etwa blos dem Christenthum wehe zu thun, wie zuweilen schwächliche Eiferer gemeint haben, beweist, außer der schönen Parabel von den drei Ringen im Stücke selbst, die eigene Aeußerung des Dichters, daß die Theologen aller geoffenbarten Religionen innerlich darauf schimpfen würden, wenn sie auch den Muth nicht hätten, sich öffentlich dagegen zu erklären."

Wenn von der einen Seite der Zweifel des Dichters, ob sein Nathan wohl je auf die Bühne kommen, oder je ein Publikum finden werde, dem er gefallen könne, rührend ist, so ist von der anderen Seite der Gedanke erhebend und erheiternd, daß es keiner hundert Jahre bedurft hat, wie Lessing meint, um diesem Stück auch bei einer größeren Versammlung eine tiefere Wirkung zu verheißen, um zu sehen, wie auch eine größere Menge, als der kleine Kreis seiner Freunde, nach-

Digitized by Google

empfand, was den Verfasser so stark und innig bewegt hatte. Sie ist aufgegangen die Saat, welche Lessing mit einem Kreise erleuchteter Zeitgenossen vereint ausgestreut hatte, und wenn er um die Zeit seines Todes noch zweifelte an einem empfänglichen Publikum, so ist ihm dieses bereits erstanden; aber es drohet die Gefahr, daß es könne verdrängt werden von solchen, welche in dem Glauben, daß man in der Aufklärung zu weit gegangen, sich anschicken, in einen künstlich raffinirten Aberglauben die gebildete Welt zurückschleudern zu wollen und um sicherer zu gehen, einer albernen und abgeschmackten Mystik sich bedienen, um die Weiblein zu bethören und alle diejenigen, welche recht gern die Vernunft gefangen nehmen, um sich einem bequemen Glauben und einem flachen tändelnden Gefühl hingeben zu können. Dazu kommt, daß auch der Sektengeist wieder sein Haupt empor hebt und den bürgerlichen und geistigen Frieden nicht selten stört, welchen die letzten drei Jahrzehende des achtzehnten Jahrhunderts geboren und befestiget haben sollten; daß Jude und Christ sich wieder befehden, wie im Mittelalter, und oft desto mehr geistig sich trennen, je mehr sie bürgerlich durch die neueren Staatsverfassungen einander näher gebracht werden. Zu einer solchen Zeit thut es wohl, höhere Belehrungen ertönen zu lassen und aufzuregen die Gemüther, von der engen Begränzung einer irdischen Sekten-Religion sich zu einem höheren Standpunkt zu erheben und in einem reineren Gebiet den geistigen Bund abzuschließen.

Welches Werk der deutschen Litteratur könnte aber mehr dazu geeignet seyn, diese höheren Ansichten anzufrischen oder anzuregen, als Lessings Nathan? Mit der ruhigen Größe eines überlegenen Geistes überblickt der Dichter die sittlichen Erscheinungen unter ganzen Völkern und einzelnen Menschen, in sofern sie die Frucht sind der Erziehung und des äußeren Religions-Bekenntnisses, und stellet in den drei vornehmsten Charakteren seines Stückes, im Nathan, im Saladin und dem Templer die Repräsentanten der drei vornehmsten positiven Religionen auf. Daß er gerade einen Juden im Stück am höchsten stellte, geschah nicht aus Vorliebe für Moses und das Judenthum, (wer könnte dies glauben!) sondern aus einer Art von Gerechtigkeit, gerade den unglücklichsten Bekenner zu heben und nicht gänzlich sinken zu lassen. Auf ihm gerade lastet am meisten der Fluch und die Verfolgung der Völker, er ist der gedrückteste und getretenste von allen und hat unter den Leiden, welche ihn trafen, auch so manche unverdiente getragen. Der Dichter glaubt ihm daher zu Hülfe kommen zu müssen und leihet ihm seinen starken Arm zur Vertheidigung. Ihn besonders umkleidete er daher mit Weisheit und Tugend. Und so ward ein Jude die Hauptperson. Nur Gerechtigkeit wollte der Dichter üben, wenn er dem Nathan die besonders rührende Erzählung (im 7ten Auftritt des 4ten Aufzuges) in den Mund legte, in welcher der Weise Nachricht giebt von den Seinigen, von seiner Frau und sieben hoffnungsvollen Söhnen, die zu Gath von den Christen fürchterlich verbrannt wurden, und, wie er drei Tage und Nächte in Asch' und Staub vor Gott gelegen und geweint, beiher mit Gott auch wohl gerechtet, gezürnt, getobt, sich und die Welt verwünscht, der Christenheit den unversöhnlichsten Haß zugeschworen, dann aber durch die Vernunft wider sich ermuthigte und sich Gottes Rathschluß unterwarf. Gleich darauf habe ihm ein Reitknecht ein kleines Kind gebracht, welches er nahm, sich auf die Knie warf und schluchzte: „Gott! auf sieben doch nun schon eines wieder" dasselbe Kind, welches er vom Hungertode rettend als eigenes erzog und jetzt dafür, weil es ein Christenkind war, nach dem Willen des christlichen Patriarchen den Tod durchs Feuer leiden soll.

Wenn gegen einen solchen Juden die beiden vornehmsten Christen im Stück, der Patriarch und der Tempelherr, von der sittlichen Seite sich zu ihrem Nachtheil unterscheiden, so war dies nicht, weil etwa der Dichter seinen Haß gegen das Christenthum auf diese Weise aussprechen wollte, sondern die feststehende Wahrnehmung, daß das Christenthum, eben weil es blos im geistigen Gebiet der Meinung und des Glaubens seinen Thron sich baut, geschichtlich als eine der unduldsamsten Religionen sich beurkundet und hierin das Judenthum, schon weil dieses das unterjochte ist, bei weitem überbietet. Zumal im Mittelalter zur Zeit der Kreuzzüge, wo es von der einen Seite am regsamsten dasteht, zeigt es sich am unversöhnlichsten gegen andersdenkende, und sehr treffend verlegte daher der Dichter sein Stück in jene Zeit. Beide christlichen Hauptfiguren tragen daher auch den Stempel jener Zeit und ihrer Gattung; der Patriarch den des herrschsüchtigen Klerus, welcher auch die unedelsten und empörendsten Mittel nicht scheut, um zu seinem hierarchischen Ziel zu gelangen; der Tempelherr von der einen Seite dieselbe christliche Unduldsamkeit, aber noch versetzt mit ritterlichem Adelstolze, welcher sich eben in den Templern vor allen übrigen Rit-

Digitized by Google

terorden am gediegensten ausbildete, und von welchem er nur durch die glühendste Leidenschaft der Liebe genesen kann, aber nicht von der Härte und dem liebloſen Argwohn, mit welchem er dem edelmüthigen Nathan, Beſchämung verdienend, gegenüber ſteht.

Saladin dagegen, der Muhamedaner, iſt ein offener freier Naturſohn, durch den Aſiatiſchen Himmel und durch inwohnende Genialität gezeitiget. Ihm glauben wir es, wenn er bei der tiefſten Ebbe ſeiner Kaſſe, an welche ihn ſein Derwiſch mahnt, fröhlich ausruft: „Ich arm? wann hab' ich mehr, wann weniger gehabt? Ein Kleid, Ein Schwert, Ein Pferd, und Einen Gott! Was brauch' ich mehr? Wann kanns an dem mir fehlen?" Darum faßt er ſo leicht auf die menſchlichen Lebensverhältniſſe; darum ergreift ihn ſo tief und geiſtreich Nathans Parabel von den drei Ringen; darum iſt ſeine Bruderliebe ſo innig, darum liebt er ſo herzlich ſeinen verſtorbenen Aſſad ſelbſt in dem Bilde eines Menſchen, welcher ſonſt zu der ihm verhaßtetſten Gattung, zum Orden der Tempelritter, gehört. Als reiner, ſchnellergriffener Naturſohn hat er ihm aus Aehnlichkeit mit ſeinem Bruder das Leben geſchenkt; als ſolcher verfolgt er mit Herzensdrang die erneuerte Bekanntſchaft, als ſolchen entzückt ihn die Entdeckung, daß der Templer der Sohn ſeines Bruders ſey; als ſolcher zürnt er ſo edelmüthig, daß dieſer ſeine Abkunft und ſeine Verwandſchaft mit Saladin ahnend, tückiſch lieber zum Tode gehen konnte, als in Saladin, dem Muſelmann, die Grimme des Bluts für ſich anzurufen. Daher ſtammt das Feuer, mit welchem er dem Nathan entgegenjauchzt:

„Ich meines Bruders Kinder nicht erkennen?
Ich meine Neffen, — meine Kinder nicht?
Sie nicht erkennen? Ich ſie Dir wohl laſſen?
Sie ſind's; ſie ſind es, Schweſter, ſinds, ſie ſinds!
Sind beide meines, — deines Bruders Kinder."

Aus jener leichten Genialität ſtammt der fröhliche Muth, mit welchem er in die Schlacht geht, wie zum Feſt, und ſeinen Feinden gern noch ein Paar Hände mehr gönnt, oder den ſchwarzblütigen Templer, welcher dem Nathan nicht verzeihen will, daß er ein Chriſtenkind als ſeine Tochter ſich erzogen, mit gutmüthiger Ironie tröſtet:

— — „Sey ruhig; ſie iſt dein!
Auch ſoll es Nathan ſchon empfinden, daß
Er ohne Schweinefleiſch ein Chriſtenkind
Erziehen dürfen."

Daher ſchenkt er ſo freudig an die Schweſter, an die Bettler, an die ganze Welt; darum wählt er einen Bettlerbruder zum Schatzmeiſter, weil dieſer als Derwiſch wird gelernt haben, wie man ſchenken muß, ohne den tieferen Sinn und das Ehrgefühl des Empfängers ſchmerzlich zu verwunden. Kurz in allen ſeinen Zügen bleibt ſich der edle, geiſtesheitere und geiſteskräftige Naturſohn gleich. Er ſollte in dem fröhlichen Beſitz einer reichen Naturkraft den Gegenſatz bilden gegen den durch Leiden und Verfolgungen, durch Bildung und Nachdenken ſittlich und geiſtig vollendeten Nathan.

Dieſes ſind als die drei Hauptpräſentanten der poſitiven Religionen, die drei vornehmſten Charaktere des Stücks, welchem ein eigentlich boshafter Charakter fehlt. Er konnte fehlen, da es für den gebildeteren Zuſchauer, für welchen überhaupt der weiſe Nathan nur beſtimmt iſt, durch die drei Hauptcharaktere nicht an Kontraſten fehlen kann. Denn der Patriarch, ſo ſehr ſeine Aeußerungen als Worte empören möchten, kann nicht als boshaft erſcheinen, da dieſe Geſtalt ſittlich und geiſtig ſo tief unter den übrigen ſteht, und ihr ſo viel pedantiſch-lächerliches beigemiſcht iſt, daß ſie nur Lachen erregen kann. Man weiß es ja ſchon aus der näheren Bekanntſchaft mit Saladins Charakter, daß man darüber ruhig ſeyn kann, daß die ewige Wiederholung des einfachen Satzes „der wird verbrannt" dem weiſen Nathan nicht ſchaden werde.

Was die weiblichen Charaktere betrifft, ſo hat die Sittah eine edle Familienähnlichkeit mit ihrem Bruder Saladin; Daja iſt Chriſtinn bis zur Schwärmerei, keine Wohlthaten, kein Edelmuth kann ihr den Juden, ihren Principal, verſöhnen, ſelbſt den bewunderten Geſchenken deſſelben entſagt ſie, um ihre Seele von dem Verrath an der Kirche zu retten und ſchämt ſich nicht, deshalb ſelbſt zur Verrätherinn an Nathan zu werden. Dagegen ſtrahlt in Recha, welche in keinem poſitiven Glauben erzogen wurde, das edelſte Bild der Menſchlichkeit in reiner Weiblichkeit und Kindlichkeit des Gefühls; ſelbſt die Liebe iſt ihrer Kindlichkeit untergeordnet und ſo ſchwer es dem Templer wird, von dem Liebhaber zum Bruder überzugehen, ſo innig erfaßt ſie das Gefühl für den Bruder, als wäre ihr das Gefühl

Digitized by Google

für den Liebhaber in ihrer reinen Seele bis jetzt noch ungeahnt und fremde geblieben.

Je mehr wir Lessings Meisterwerk ehren, desto mehr muß es uns erfreuen, daß die neuliche Darstellung im Ganzen so wohl gelang. Nathans Darstellung durch Herrn Lemm konnte die größte Theilnahme der Zuschauer nicht verfehlen; — er hatte auf das Große und Kleine in diesem Charakter so viel Studium verwandt, er hatte den Geist und das Verständniß der Rolle sich so angeeignet, er hatte das ganze Aeußere des Nathan, den Kopf und die Haltung, so gut zu wählen, den morgenländischen Charakter des Ganzen so gut zu treffen gewußt, daß ihm ein allgemeiner Beifall nicht entstehen konnte, wovon das Publikum durch wiederholten Beifall während des Stücks und durch Herausrufen nach demselben den vollesten Beweis gab. Zugleich gab eine kurzvorangegangene Krankheit seiner ganzen Haltung und seiner Stimme etwas gedämpftes und elegisches, welches nur noch tiefer zum Herzen sprach. Gleich sein erstes Zusammentreffen mit dem Templer war ein Meisterwerk mimischer Darstellung. —

Herrn Maurer gelingt als Tempelherren ganz der trotzige Stolz, welcher ein Hauptzug des Charakters ist; in den Scenen mit den Frauen des Stücks könnte indessen dieser Ungestüm besser etwas gedämpft werden. Es ist altritterlich, gegen die Frauen mit verhaltenem Stolze aufzutreten. Allerdings hat ihm der Dichter hartes und bitteres, besonders gegen die Daja, in den Mund gelegt; die äußere Gebehrde möge indessen nicht dem harten Inhalt noch zulegen.

Die Rolle des Saladin mag allerdings für den darstellenden Künstler bedeutende Schwierigkeiten haben. Gewiß ist die Darstellung der Genialität schon im allgemeinen schwer, aber noch schwerer wird sie, wenn dieser geniale Mann ein Herrscher ist, welcher drei Welttheile mit seinem Ruhm erfüllte, in welchem Millionen ihren Fürsten und andere Millionen ihren Ueberwältiger mit Zittern anerkennen. Menschen der letzteren Art pflegen wir nur in einer gemessenen Haltung zu sehen, sicherer den Herrscher als den Menschen wiedergebend. Und doch strahlt im Saladin nur der Mensch; fast bringen wir es nur von außen mit, daß dies der Mann ist, welcher durch den Ruf seiner Thaten einen ganzen Welttheil gegen sich in die Waffen bringt, nachdem er einen anderen unterjocht hat. Diese Schwierigkeiten mögen es erklären, daß Herrn Bethmann die Darstellung des Saladin nicht ganz zu gelingen schien. Dazu kommt noch die eigene Manier, mit welcher dieser Schauspieler Verse spricht. Seine Deklamation hat in den Jamben etwas polterndes, stoßendes und so scharf betonendes, daß sein Ton an die Art erinnern möchte, mit welcher die französischen Trauerspieler ihre Alexandriner zu sprechen pflegen. Deutsch wenigstens und dem Geiste unserer Sprache gemäß ist dieser Ton nicht.

Die drei Frauen des Stücks, Mademoiselle Maaß als Sittah, Mademois. Düring als Recha und Mad. Eunike als Daja ließen nichts zu wünschen übrig. Besonders ärntete die letztere als Daja den allgemeinsten und verdienstlichsten Beifall. Wie könnte man auch bedienlamer, anstelliger, redseliger seyn, ohne widerlich zu werden! Wie könnte man die Christinn glaubhafter betonen als sie!

Noch müssen wir Hrn. Gern den S. als Klosterbruder erwähnen. Es zeigte sich abermals, daß unser Publikum noch nicht gewohnt ist, das gute Spiel als Spiel zu belohnen, wenn der Inhalt der Rolle und der Charakter nicht eben anzieht. Wie hätte man sonst diesen ehrlich-einfachen Klosterbruder, besonders in der Scene, in welcher er seinen Auftrag vom Patriarchen an den Templer ausrichtet, ohne die größte Anerkennung seines trefflichen Spiels sehen können. Sein „so meint der Patriarch" hatte eine Wahrheit, welche abermals das Studium dieses Künstlers beurkundete.

Schillers Abkürzung dieses Stücks für die Bühne hat dem Ganzen nichts entzogen. Kaum haben wir mehr vermißt, als die beiden kurzen Scenen Saladins mit dem Emir und den Mamelucken (Akt. V, 1 und 2), welche auch das Ganze unbeschadet füglich wegbleiben konnten.

P.

Digitized by Google

Am 28sten Februar: Kamilla, oder das Burgverließ, Singspiel in drei Aufzügen, aus dem Italienischen. Musik von Paer.

Der Gesangtheil des Grafen Ubaldo ist das Ausdruckvollste, was Paer in seinen Opern und Singspielen bisher geleistet hat. Wir rechnen vorzüglich dahin, die melodramatische Einleitung seiner ersten Scene und Recitativ und Arie im ersten Akt, so wie das Recitativ: „o Gott! was seh' ich" — und den ersten Theil der Scene mit Kamilla, im zweiten. Trefflich gelungen ist in der erstern Arie die Stelle: „fort mit den Heuchlerzügen" — im überraschenden Allegro in F und im noch angreifendern as. Kräftig und edel sind Kamilla's Worte: „doch muß ich schweigen, trotz aller Leiden werden nie Quaalen mich beugen" —, theilweis wahr und ergreifend Kamill'as Schmerz im dritten Akt und innig und zart das schöne Rondo im Vorgefühl des Wiedersehens ihres Kindes: „bald genieß' ich das Vergnügen." Dagegen sind aber auch alle übrigen Theile der Musik mit einer Willkühr behandelt, welche den antipoetischen Charakter des Komponisten grell ausspricht. Man höre die langweiligen Einleitungen zu den Arien; den süßlichen Loredano, welcher mit den ausgesuchtesten, künstlichsten Melodieen das Ganze durchwässert und die starrsten Momente der Handlung durch Parfüms erweichen soll, z. B. im Doppelsatz des ersten Duetts, im dreistimmigen Satz des Terzetts No. 4. und im Schluß desselben; endlich, den unausstehlichen Schwätzer Kola, der ein verunglückter Leporello ist. Dazu kommt die Widrigkeit des Stoffs im allgemeinen. Ein Mann der sieben Jahre lang ein schwaches Weib eingesperrt martert, sie ihres Kindes beraubt und am Ende morden will; dies Weib und ein zarter Knabe, allen Quaalen des Hungerthurms preisgegeben und die Luft mit ihrem Jammergeschrei zerreißend, — sind weder tragische noch rührende, sondern das Gefühl beleidigende und empörende Gegenstände.

Hr. Fischer, von einer schweren Krankheit genesen, trat heut zum erstenmal wieder auf. Ein freudiges Willkommen empfing den trefflichen Künstler, der den Grafen Ubaldo mit der höchsten Vollendung giebt. Sein Spiel und Gesang bilden durchaus ein wohlgeordnetes Ganze und es ist bewundernswerth, wie er singend zu sprechen, sprechend zu singen weiß. Ein solcher Vortrag giebt viele Aufschlüsse über die Natur der Töne. Mademoiss. Schmalz sang durchaus lobenswerth, nur dürfte die Arie: „gerechte ewige Gottheit!" die den Charakter des Gebets haben soll, weniger verziert werden müssen. Das Duett: „und nun könntest du meine Wonne sein" — und die hinzugefügte Kadenz darin, ward von ihr und Hrn. Fischer ausgezeichnet schön und sicher vorgetragen. Eben dies gilt von der ganzen Partie des Hrn: Eunike, als Loredano, diesem höchst schwierigen, mitunter sehr bedeckten, Gesangtheil des Stücks. Vorzüglich gelang die von Hrn. Tausch d. Jüng. angemessen begleitete Arie: „du erträgst, o sanfte Seele" — und das Duett mit Kola: „komm sanften Schwebens heilige Liebe!" — Kola hat eine schwere Partie, die indeß von Hrn. Wauer fertig gesungen wird. Adolph wurde früherhin von Mlle Eunike gegeben und wir werden ihn wohl nie wieder so dargestellt sehen, indeß ist die kleine Lanz nicht ohne Anlage und die Aufgabe schwer. — Das fortgesetzte überflüssige Läuten am Schlusse des Terzetts No. 4. macht einen sehr unangenehmen Eindruck. —

v. S.

Druckfehler im vorigen Stück.

Seite 69, zweite Spalte, lese man Zeile 7 von unten, statt: ja öfter wie nicht selten — je öfter wir nicht selten.

Ebendaselbst, zweite Zeile von unten: mit andern Worten.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 16. März 1816.

Nr. 11.

Donnerstags den 29sten Februar, zum ersten Mal aufgeführt: Der Wahn, oder der neun und zwanzigste Februar, Drama in einem Aufzuge, von Adolph Müllner. (Nach dessen Tragödie: Der neun und zwanzigste Februar, für die Bühne umgestaltet.) Zum ersten Mal wiederholt, Dienstags den 5ten März.

Der ähnliche Titel dieses Drama, welcher an Werners vier und zwanzigsten Februar erinnert, trägt es frei zur Schau, daß Müllner von seinem Vorgänger angeregt wurde. Beide Dramen haben die größte Aehnlichkeit mit einander und das jüngere Werk mußte sie um so mehr bekommen, da Müllner durch eine geistreiche Vertheidigung des Wernerschen Werkes, in welcher er die Tadeler desselben zu widerlegen suchte, bewies, wie tief er von demselben angezogen, ja, man darf vielleicht sagen, ergriffen war. Ein furchtbares geheimnißvolles Schicksal, welches eine alte Schuld rächend, von Geschlecht zu Geschlecht verderbend übergeht, ist hier wie dort der Inhalt. Hier wie dort sollte diese Aufgabe durch die einfachsten dramatischen Mittel gelöset werden; beide Verfasser beschränkten sich auf ein Drama von nur einem Aufzuge und wenigen Personen (Müllner wählte ihrer vier, während Werner sich gar mit dreien begnügte); beide Verfasser ließen den väterlichen Zorn und Unseegen ausgehen von einer ehelichen Verbindung, welche von den Söhnen gegen den Willen der Väter geschlossen wurde, ohne daß man sonst sagen könnte, daß die Wahl der Söhne auf eine unwürdige gefallen wäre. In beiden Dramen tragen die aus diesen Ehen entsprossenen Kinder durch Unglück und lastenden Fluch die Schuld ihrer Väter, ja sogar beide Dichter geben den Ehepaaren gleiche Kinder, einen Sohn als den älteren und eine Tochter als die jüngere, und beide lassen die Töchter durch einen seltneren Unglücksfall vor den Söhnen abgerufen werden, als wollten sie das zartere Geschlecht früher befreien von einem Leben, auf welchem der Fluch ruht, und zugleich durch einen unverdienten und gewaltsamen Todesfall ihr böses Schicksal versöhnen, um dann die versöhnten Engelseelen von dem Schauplatze der Sünde und des Verderbens in eine bessere und glücklichere Welt zu versetzen. Auch den mystischen Glauben an den Einfluß des Tages und der Stunde theilte Müllner mit Werner; auch er wählte daher den tückischen Februar, und so geistreich anderwärts der vier und zwanzigste Februar als der eigentliche Schalttag wegen seiner mystischen Konstellation vertheidiget worden, so zog Müllner, wahrscheinlich nicht blos um sich zu unterscheiden, sondern der allgemeineren Verständlichkeit und einer größeren Popularität wegen den neun und zwanzigsten, als Unglückstag, vor, weil dieser dem großen Haufen als Schalttag einleuchtender erscheint, als jener, sollte sich auch weniger mystisches oder astrologisches über ihn sagen lassen und unbefriedigend scheinen müssen, was Müllner selbst (S. 48.) den Walter über diesen Tag sagen läßt:

— — „Ein schlimmer
Tag im Jahr, das sag' ich immer.
's ist kein Tag, den Gott gegeben,
thöricht Menschenwerk aus Rom."

Denn gegeben hat ihn als Tag Gott, wie die übrigen im Jahr, und als Kalendertag ist er nicht im höheren Grade Menschenwerk, wie alle

Digitized by Google

übrigen, welche den Monaten unserer Zeitrechnung zuertheilt sind. — Doch jetzt zur Fabel des Stücks! —

Jakob Horst, königlicher Erbförster, geboren am 29sten Februar, hatte einen ehelichen Sohn, Walter Horst, und außerdem mit der jüngeren Schwester seiner Frau in verbotener Lust an einem seiner hochgefeierten Geburtstage eine Tochter erzeugt, welche bei einem Oheim in Gemind heimlich geboren wurde und durch ihre schwere Geburt die Mutter tödtete. Das Kind ward dort heimlich erzogen und erst mehrere Jahre später als eine arme verlassene Waise unbekannter Eltern in das Haus ihres Vaters des Erbförsters gebracht, nachdem die Frau des Hauses vom Staare erblindet war. Hier ward sie nun auch erzogen, und eine frühe Leidenschaft kettete den Sohn des Erbförsters, Walter, an dieses junge Mädchen, den er sich in reiner, starker Liebe weihete. Als er zum Manne erwuchs, wollte ihn der Vater mit einer Tochter wohlhabender Eltern vermählen, aber er hatte schon gewählt und verlangte vom Vater Sophien. Dieser verweigert sie natürlich hart und streng und giebt die Tochter aus dem Hause in die Fremde, nachdem sie ihm einen Eid hat schwören müssen, daß sie für immer allen Verein mit seinem Sohne abbrechen wolle. Der Sohn, hierüber außer sich vor Wuth, verflucht Vater und Mutter, und schweift unstätt und heimathlos in der Fremde umher, wo er nach einem Jahre etwa überrascht seine Sophie wieder findet und ihr Herz so bestürmt, daß sie ihres Eides ungeachtet den alten Bund mit ihm erneuert. Bald darauf stirbt seine Mutter; der Vater meldet ihm dies, und daß er zurück kommen solle nach der Heimath „weil er ihm frohe Mähre zu verkünden habe, die ein theures Herz ihm verbinden werde." Diese räthselhaften Worte deutet er sogleich auf Sophien und schließt daraus, weil er es hofft, daß der Vater ihm jetzt Sophien vermählen werde. In der Heftigkeit seiner Leidenschaft überredet er sie, sich sogleich, noch in der Fremde, mit ihm trauen zu lassen und als junge Ehefrau mit ihm zum Vater zurück zu kehren. Dies geschieht — der Vater sieht sie vereint ins Haus treten und ruft ihnen freudig entgegen — sie sagen ihm, daß sie sich bereits vermählt hätten; sogleich wird der Vater vom Schlage getroffen und aller Anstrengung ungeachtet, kann er, so sehr er ringt, sich ihnen nicht mehr verständigen. Er stirbt bald darauf — es war am 29sten Februar. Die Hinterbliebenen quält der Argwohn, daß der Aerger über ihre Vermählung ihn getödtet habe.

Sie blieben inzwischen vermählt und es werden ihnen zwei Kinder geboren, ein Sohn und eine Tochter; die letztere wird von einer Eisscholle, auf welcher sie spielt, in die Fluth des Stromes gerissen und ertrinkt. Dies geschieht bei der zweiten Rückkehr des 29sten Februar, bei der dritten ist der Sohn eilf Jahr alt, als der Inhalt des Drama sich vollendet. Es kommt nehmlich Walters Oheim Ludwig Horst, aus Amerika, um seine Tage in der Heimath zu beschließen und zugleich Neffen und Nichte (von welcher er allein jetzt weiß) zu Erben einzusetzen. Er fragt den Walter nach seiner Schwester, welcher von ihr nichts weiß und den Oheim schon für einen Betrüger zu halten geneigt ist, als sich alles aufklärt, Walter ist mit der eignen Schwester verheirathet.

Der Mann befiehlt Trennung, welcher sich anfänglich beide widersetzen, weil sie unwissend gefehlt, darauf nachgebend, ringen beide um den Besitz des Sohnes, Emil; er selbst soll entscheiden und entscheidet für den Vater. Jetzt erklärt Sophie, sie gehe nicht aus dem Hause, es möchte ihr begegnen, was da wolle. Nun scheint Walter ihr nachzugeben, womit Emil nicht zufrieden ist und selbst um den Tod bittet, da doch seine Gedanken ewig nach oben zögen. Der Vater tödtet ihn und übergiebt sich dem Beil des Nachrichters, — Sophie will ihn noch fallen sehn und dann gleichfalls sterben.

So war die erste Anlage des Dichters, schauerlich und grausenerregend, wie Werners vier und zwanzigster Februar, und diesem auch in seinem Ausgange vollkommen ähnlich. Allein der Verfasser fühlte sich durch gebietende Umstände bestimmt, seinen eigenen Plan gegen den Schluß abzuändern. Er hatte seine Tragödie, denn diesen Namen verdiente eine solche Anlage, dem Wiener Hoftheater angetragen, welches gegen dieselbe die Ausstellung machte, daß Blutschande und Kindesmord nicht auf die Bühne gebracht werden dürften. Der Dichter entschloß sich daher zu der Abänderung, daß der Vater nur tödten wollte den Sohn, aber ihn nicht tödtete, und daß hinterher Sophie nicht als seine Schwester, welche vielmehr jung verstorben, sondern als ein fremdes untergeschobenes Kind erkannt wurde, welches ihn also frei spricht von dem Verbrechen der Blutschande. Es ist also nur Wahn und nichts als Wahn; der Vater wird durch den Wahn, es hätten sich sein Sohn und seine Tochter vermählt, vom Schlage getödtet,

Digitized by Google

und eben so hätte bald auch der Wahn, er habe seine Schwester zur Frau, den armen Walter dahingebracht, sich selbst, oder bald darauf den Oheim, durch dessen Tod er das fürchterliche Geheimniß zu begraben hoffte, oder gar den eigenen Sohn zu tödten. Alle sollen dies Mal mit der Todesangst davon kommen, aber diese erleiden, weil sie alle eine Schuld begingen, Walter den Vater verfluchend, Sophie den geschwornen Eid brechend, der kleine Emil sich stets nach dem Tode und der Vereinigung mit seiner vorhergegangenen Schwester sehnend. Der alte Oheim deutet ihnen die glücklichen Ereignisse, als sey ihr Gott wieder mit ihnen versöhnt und schließt das Stück mit folgender Rede:

„Ja der Himmel nennt euch wieder
sein geborgnes Eigenthum.
Streng' und Huld sind Gottes Ruhm,
und auf wunderbaren Wegen
eint er Züchtigung und Segen." —

Ob das Stück als Tragödie in seiner ersten Gestalt dem großen Publikum gefallen würde auf der Bühne und mehr, als in seiner jetzigen, das wissen wir nicht; aber wir verhehlen es nicht, daß es so den Kunstforderungen und der Anlage des Ganzen entsprechender seyn würde. Es würden ihm wenigstens diejenigen angehört haben, welche in Absicht ihres Nervensystems dem Wernerschen Vier und zwanzigsten Februar gewachsen sind, oder einen dramatischen Kommentar verlangen über die Worte im Moses: „Ich der Herr Dein Gott bin ein starker und eifriger Gott, der die Sünden der Väter heimsucht an den Kindern." Worte, welche dem Dichter sichtbar als Thema des Ganzen vorschwebten und auf welche er auch in dem Stücke selbst einige Mal, gleichsam in Variationen, zurückkommt. Aber daß es in seiner jetzigen Gestalt lebhaft gefallen könne und z. B. in Wien so gefallen konnte, daß es im Monat November des vorigen Jahres achtmal bald hinter einander gefodert und gegeben wurde, könnte befremden, wenn man nicht bedächte, daß es in Absicht des Kunstgefühls so viel Modifikationen giebt, als es Bildungsstufen giebt. Ob das Berliner Publikum bei wiederholten Vorstellungen des Stücks sich selbst tiefer in den Inhalt und die Form des Ganzen hineindenken und hineinfühlen werde, steht dahin; wir wünschen es aber, damit einem so tiefsinnigen Kenner der dramatischen Kunst und einem sonst so glücklichen Ausüber derselben, als Adolph Müllner ist, zu Theil werde, was so angestrengte Bestrebungen verdienen. Zurückhalten aber können wir es nicht, daß es uns in seiner jetzigen Gestalt nicht angezogen hat, und daß es auch auf die versammelte Menge einen nur geringen Eindruck zu machen schien. Von der ersten Vorstellung, welche durch zufällige Ursachen, z. B. durch ein ewiges Klappen der Logenthüren gestört wurde, (es schien, als wenn der Theil des Publikums, welcher im ersten Range der Logen zu sitzen pflegt, sich mehr Genuß von dem auf das Müllnersche Drama folgende Ballet versprach und daher später und störender eintrat, als diejenigen wünschten, welche um Müllner gekommen waren,) davon will ich weniger reden, aber auch die zweite Vorstellung, welche aufmerksame Zuschauer gefunden hatte, und vielleicht von Seiten der Schauspieler noch sicherer und gediegener gegeben wurde, ließ im Ganzen kälter, als wir es erwartet hatten. Fragen wir hierüber unser Gefühl, so müssen wir uns auch eingestehn, daß das Stück in seiner jetzigen Form mit dem grausenhaftesten und entsetzlichsten und mit Aufregung von Empfindungen, welche das Blut in den Adern starren machen, ein fast willkührliches Spiel treibt, und daß der blos beabsichtigte, aber mißlungene Mord des Sohnes, welcher scheitert an einem Briefe mit Taufscheinen, die alles aufklären und alles glücklich ausgleichen und den der Knabe zu seinem und des Vaters Glück vor die Brust gesteckt hat, als ein neckender Theatercoup erscheint, welcher des Dichters und seines großen altmosaischen Thema gleich unwürdig ist.

Dieser Ansicht gemäß würden wir allerdings wünschen, das Stück in seiner ersten Gestalt auf der Bühne zu sehen und würden von dem Ganzen alsdann mehr Befriedigung hoffen. Zwar würde es, wie das Wernersche, noch immer manche Schwierigkeiten zu bekämpfen haben, aber es würde doch ein Ganzes und ein aus einem Hauptgedanken zusammengesetztes Ganze seyn. Die Schwierigkeiten liegen bei neueren Stoffen der Art im Geist der ganzen neueren Ansicht und besonders des Christenthums, nach welchem es unserem Gefühl widerstrebt, wenn wir die Strafe bei weitem die Schuld übersteigen sehn und wenn uns gleichwohl die erfolgte Strafe als etwas durch die Schuld wohlverdientes von dem Dichter vorgestellt wird. Dies ist bei Müllners Werk noch mehr der Fall, als bei Werners, wo das wider den Vater geschleuderte Messer anklagender ist, als Walters Verfluchung des ganzen Daseyns und also auch des Vaters bei so hoch getriebener Leidenschaft und einer, wie es wenigstens dem

Digitized by Google

Sohn erscheinen mußte, durch nichts begründeten Versagung der Einwilligung zur Heirath Sophiens. Zwar stellt uns auch die alte griechische Bühne die höchsten tragischen Momente auf, als ausgehend oft von einer geringen Schuld oder gar einem unverschuldeten Irrthum; aber die alten Dichter verlangen auch nicht von uns, daß wir die Ereignisse als eine moralische Vergeltung der That ansehen. Unglück und Irrthum schließen den verderblichen Bund, oder in sofern der Irrthum selbst als ein Unglück erscheint, das Unglück herrschet allein und der Mensch, indem er, gegen dasselbe ankämpfend, die höchste sittliche und geistige Kraft aufbietet, deren die menschliche Natur fähig ist, steht, je gewaltsamer er von rohen Elementarkräften besiegt ist, desto höher und fast siegreich da. Ein Schauspiel der Art kann daher auch nicht verfehlen, auf den mitfühlenden Zuschauer erhebend einzuwirken, nie kann es sittlich zerknickend seyn.

Wenn wir indessen von den alten griechischen Vorbildern ganz absehen und nur Werners und Müllners Werk (das erste ächte nehmlich) mit einander vergleichen, so können wir nicht umhin, dem des ersteren den Vorzug einzuräumen. Es hat nicht nur den Vorzug der ersten frischen Erfindung zum Voraus, sondern es ist auch in gewissen Momenten und Beziehungen tragischer, als Müllners. Auch die sonst leblose Natur versteht Werner in den tragischen Bund mit aufzunehmen und mit inwohnenden Rachegeistern beseelt er selbst die todten Werkzeuge, Sense und Messer, welche einst Zeugen oder Gehülfen furchtbarer Thaten waren. Das letzte höchste Vergehen, den Sohnesmord, bereitet er durch Stufenleitern tragischer vor, indem die Kettenreihe steigender Unglücksfälle durch eine längere Reihe von Jahren hindurch geht. Es ist alles bis zur vollendeten Verzweifelung gesteigert, als der letzte Kindermord erfolgt. Dagegen erfolgt dieser bei Müllner am meisten auf den kindischen Wunsch des Knaben selbst, da sich alles schon zum besseren zu lösen begann und Trennung der Ehe genügen konnte, zumal da schon zwei andere Mordgedanken zurückgewiesen waren, indem weder der Selbstmord des Vaters von Statten ging, noch die Ermordung des Oheims. Uns scheint es unpsychologisch, daß Walter so rasch zu einem anderen Morde übergehen konnte, da verhinderte Selbstmörder vielmehr für immer geheilt zu seyn pflegen und Walter selbst durch absichtliche Zertrümmerung seines Hirschfängers eine ähnliche Stimmung zu verrathen schien. Daß außerdem das häufige Abspringen der Mordgedanken von diesem auf jenen hinüber (und gar das Endlich-Ganzunterbleiben, wie in der Bearbeitung) nur wie das Thun eines Wahnsinnigen auf die Zuschauer einwirken muß, ist klar. Eben so wenig können wir die ewige Wiederkehr desselben Tages, hier des 29sten Februars, in allen Erzählungen gut heißen; der Zuschauer wird zuletzt ungläubig und das Ganze erscheint ihm als Willkühr.

In metrischer Hinsicht bietet Müllners Werk eine seltsame Erscheinung. Es ist ganz in Trochäen und gereimten geschrieben, mit männlichen und weiblichen Ausgängen. Die Trochäen sind fünf-, vier- und dreifüßig. Dieses bringt in das Ganze etwas lyrisches und zerstückeltes, welches dem dramatischen widerstrebt, und auch wegen der kurzen Verse, wie es uns scheint, selbst der großen tragischen Wirkung entgegenarbeitet, indem längere Verse, als achtfüßige katalektische Trochäen oder sechsfüßige Jamben einen feierlicheren und ernsteren Fall und Ton haben. Reime aber möchten wir aus dem eigentlichen Dialog, bis auf die Schlußreime längerer Reden, ganz verweisen. Daß sie in Monologen große Wirkungen haben können, hat Schillers Beispiel bewiesen. Aus demselben Grunde aber, aus welchem sie im Monolog, wo eine Grundanschauung und eine Hauptempfindung durch das Ganze geht, und dieser eine Grundton durch den Reim immer von neuem musikalisch angeschlagen wird im Gemüth des Zuhörers, ganz an ihrer Stelle sind, scheinen sie uns im Dialog, wo die Empfindungen ewig wechseln und sich gegenseitig bekämpfen, nicht hinzugehören. Dazu kommt, daß unsere Sprache hierin mit der Spanischen und Italienischen nicht wetteifern kann und Reime überhaupt, richtige und wohltönende, sich so leicht in solchen Maßen uns nicht bieten. Müllners Werk beweiset dies, wo, um nur die gerade vor uns liegenden auszuziehn, (von Seite 56 und den nächstfolgenden), in großer Zahl Reime sich finden, welche mit einer reinen norddeutschen Aussprache sich nicht vertragen. Ich nenne nur einige: Gestöhn — Lehn, beide — Freude, krümmet — schwimmet, Kahn — hinan, Thränen — gewöhnen, Hölle — Stelle, Spruch — Fluch, freyer — Feuer, ihnen — sühnen, Landen — Verwandten, reden — tödten, Gründen — winden, Frucht — versucht und verflucht, Sünder — Kinder, entschließe — diese, willst — erfüllst, weilen — Eulen, liebe — trübe, erfreun — Schein, geschleift — gehäufft, u. s. w. Reime der Art können nur dazu beitragen, Schauspieler und Zuhörer vom besseren und richtigen zu entwöhnen. —

Digitized by Google

Doch während wir hier mancherlei Ausstellungen machen, welche sogar einem Theil unserer Leser das Maaß zu überschreiten scheinen möchten, laden wir gegen den Dichter die Schuld auf uns, daß wir nur tadeln, als hätten wir nicht auch große Tugenden der Gedanken und der Diktion an seinem Werke zu rühmen. Ueber eine breite und allgemeine Lobpreisung kann indessen ein Dichter hinwegsehen, welcher durch sein Trauerspiel „die Schuld" seinen Beruf zum Tragiker bewährt hat, auch wird es noch wohl eine andere Gelegenheit geben, von mancherlei schönen Einzelheiten zu reden. Nur dies müssen wir schon heute sagen, daß die drei Hauptcharaktere des Stücks, Vater, Mutter und Sohn (die eine Unglücksschuld abgerechnet) im höchsten Grade achtungswerth und liebenswürdig sind, und der Dichter also durch die Ruchlosigkeit oder sittliche Verworrenheit der Charaktere das Interesse des Ganzen zu heben, glaubte entrathen zu können, was seinem Talent und Kunstsinn alle Ehre macht. Nur in dem jungen Emil streiten verschiedene Elemente, welche in einigen Beziehungen dem Charakter eine gewisse (vielleicht absichtliche) Verschrobenheit beimischen. Ludwig Horst, der alte Oheim, ist die Stimme des Schicksals, doch sind auch ihm manche Züge geliehen, welche ihn als einen religiösen und gutmüthigen Menschen uns befreunden müssen.

Was Hr. Lemm als Walter Horst, Mad. Devrient als Sophie, Mademois. Rogée als Emil (denn wo wäre der talentvolle Knabe zu finden, um diesen Emil zu spielen?) und Herr Devrient als Oheim Ludwig Horst geleistet haben, darüber behalten wir es uns vor, ein ander Mal zu reden.

Pe.

(Der Beschluß folgt.)

Am 2ten März im Opernhause: Iphigenia in Tauris, große Oper in vier Akten, aus dem Französischen übersetzt von Sander, komponirt vom Ritter Gluck.

Unter allen ernsten Dramen eignen sich die antiken am mehrsten für die Komposition, weil Bewegung die Quelle des musikalischen Elements ist und der antike Stoff, durch die Würde, Erhabenheit und Macht seiner Bewegung, dem Musiker ersetzt, was er an Leichtigkeit, Wechsel und Anmuth verliert und zwar in bei weitem reicherem Maaße ersetzt, als das moderne ernste Drama, welches höchstens Würde und Kraft, nicht aber Erhabenheit und Macht erzeugen kann. Daß von der Tragödie hier nicht die Rede sei, ist schon längst in diesen Blättern bevorwortet worden. Welche Schwierigkeiten aber die musikalische Behandlung des ernsten Drama, und vorzugsweise des antiken, im Vergleich mit dem Romantischen und Naiven, entgegengesetzt, wird jedem einleuchten, der sich damit selbst versucht, oder auch nur die Gluckschen Werke gründlich und mit Liebe studirt hat. Ihrer innersten Natur nach lyrisch und zur Allgemeinheit und Ausbreitung geneigt, sieht sich hier die Musik auf alle Weise beengt und gefesselt. Sie darf nicht mehr ungebunden und muthwillig im Gebiet der Phantasie umherschweifen; der wilde üppige Strom ist eingedämmt zwischen felsigen Ufern, auf daß er, im gebotnen Lauf, bald ruhig, klar und des Himmels leuchtende Bilder abglänzend, dahin walle bald in gesammelter und gesteigerter Macht, Felsenstücke mit sich fortreißend und in schäumenden Katarakten, Sturz auf Sturz, aller Herrschaft scheinbar spottend, vom Meister beschworen, zum Spiegel ruhiger ungetrübter Klarheit sich gestalte. So nur dient jeder Ton und jede Tonmasse zum größeren Zweck, statt daß die ungebändigten Wogen, in übermüthiger Willkühr das Ufer übersteigend, die blühenden Gestade verheeren und nach und nach in verödeter Fläche zerfließend, in dürrem Sande seicht sich verlieren; ein wahrlich nicht zu grelles Bild der italienischen Opern, deren zügelloser Tonschwall alle Schranken durchbricht und Gedicht und Handlung schonungslos unter Wasser setzt.

Das größte Hinderniß in der musikalischen Behandlung des höheren Drama liegt ohne Zweifel in der relativen Dauer der Rhythmen, welche in der Poesie und Musik oft gerade entgegengesetzt und fast nie in Beiden übereinstimmend ist. Die Alten, im Besitz einer vollendeten Prosodie und über die mannigfach wechselnden Maaße von hundert und vierundzwanzig einfachen nnd zusammengesetzten Tonfüßen gebietend, mögen es zu einer im höchsten Grade vollendet gewesenen rhythmisch-musikalischen Deklamation gebracht haben; uns Neueren, ist sie versagt, denn bei dem gänzlichen Mangel an festen prosodischen Regeln und

Digitized by Google

syllabischer Quantität, bleiben dem Musiker nur der Numerus und Akcent als Stützpunkte des Recitativs und nur durch wechselseitige Nachgiebigkeit beider Künste entsteht ein möglichst befriedigendes Ganze. Die Schuld hiervon liegt aber weder im Dichter noch im Musiker und wie Gluck jenes Hinderniß zu beseitigen gewußt, davon hernach.

Die Fabel von dem Schicksale der Atriden und dem Opfer Iphigenia's und von ihrem nachherigen Aufenthalt in Tauris, ist eine der fruchtbarsten und anziehendsten im Alterthum. Guillard hat bei seinem Gedicht den Euripides und Ovid benutzt und obwohl der herrliche kolossale Stoff nicht leicht zu verpfuschen war, so läßt sich doch ein edler Sinn in der Bearbeitung nicht verkennen.

Wenn man den musikalischen Bau dieses Kunstwerks so recht im Ganzen ins Auge faßt und dann wieder sein Inneres durchforscht, wie wechseln Ehrfurcht und Entzücken und vereinigen sich dann zu ruhig heiterer Freude vollkommener Befriedigung! Die Grundlage, das feste sichere Fundament des Ganzen ist das Recitativ. Welche Sprache, welche Relativität der Dauer des musikalischen Rhythmus zum poetischen, welche Präzision des Ausdrucks, welche Kraft des Akcents, welche Verstärkung des Numerus! Wie zweckmäßig und unmerklich wird das Recitativ melodieuser und begleiteter, sobald die Empfindung weilt oder wächst und wie bescheiden tritt der Musiker in den Hintergrund zurück, wo er dem Dichter nicht nützen kann, wo er hinter ihm zurückbleiben muß. Wie wenige Komponisten erkennen hierin ihre Schranken. Wenn Macbeth, als er erfährt, daß sein Weib und seine Söhne durch seinen Feind ermordet sind, und er nun zur Rache gegen diesen aufgefordert wird, erwiedert: „er hat keine Söhne!"; wenn Corneille's Medea, auf Rache gegen Jason und seinen Anhang sinnend, von ihrer Vertrauten vor der großen Gefahr ihres Unternehmens gewarnt, auf die Frage dieser Vertrauten: contre tant d'ennemis que vous reste-t-il? nichts weiter antwortet als: moi! — so würde es eine thörichte und vergebliche Mühe sein, solche Worte mit einer Melodie belegen zu wollen; das hieße ihrer spotten, denn hier ist der poetische Numerus, der innere Seelenton, so schroff und wahr und tragisch, daß keine successive Flexion (Melodie) die unbeschreiblich zarten, kaum hörbar übergehenden Farben solchen Ausdrucks treffen würde. So verhält es sich mit der Stelle, wo Iphigenia, nach Orest's Bericht vom schrecklichen Schicksal ihrer Familie, nichts weiter sagt, als: es ist geschehn! So wie der Dichter hier alle leeren Ausrufungen, Ohnmachten und Verrenkungen, schön vermieden, so fühlte auch Gluck ganz das innere Gewicht dieser drei Worte und statt daß Andere grelle Antitheſen oder furchtbare Interjektionen und Läufe angebracht haben würden, begnügte er sich, diese Worte rein parlante und nur unterstrichen von den Instrumenten, zu setzen! Und so sinnig verfuhr er überall. Man beachte in all dergleichen gewichtigen Stellen die Anspruchlosigkeit der Begleitung und wie die Musik fast nur zum harmonisch-melodramatischen Hintergrunde wird, in den langaushaltenden, monotonen, oder in einfachen Intervallen auf und abschreitenden Saiteninstrumenten; dann wieder die Sprache lebendigen Gefühls, wechselnden Affekts, wie in dem trefflichen: cette nuit j'ai revu le palais de mon père — oder den Ausbruch des wildesten Schmerzes in dem furchtbaren Eumeniden-Chor: vengeons et la nature et les dieux! oder das Hinsterben aller Kraft in dem zernichtenden: où suis je? des Orest; oder die Kraft des heldenmüthigsten Willens in dem edlen recitativischen Wettstreit der Freunde in der fünften Scene des dritten Akts, oder endlich die tiefeindringenden Töne zarten Mitleids und schwesterlicher Zärtlichkeit in Iphigenia's: c'est vous qui parturez! — Gleich herrlich prangenden Säulen, in dorischer Würde erheben sich auf diesem Grunde die Gesänge. O toi, qui prolongeas mes jours! tiefer, würdevoller Schmerz; des noirs presentiments, quälende Angst eines wilden verworrenen Gemüths; dieux qui me poursuivez, kraftvolles aber schaudererregendes Auflehnen gegen das Geschick und tobender Aufruhr aller Kräfte; gleich darauf des Pylades sanft beschwichtigendes innig-theilnehmendes: unis de la plus tendre enfance: reine wehmüthige Zärtlichkeit in dem: d'une image hélas! trop chèrie; hinreißendes Feuer und Inbrunst der feurigsten Freundschaft in Pylades himmlischer Arie: divinité des grandes ames! Welch eine rührende Beredsamkeit und welch ein Kampf edler Gefühle in dem flehenden Duett: ah mon ami! j'implore ta pitié! Dynamische Einheit und stürmender Drang des Gefühls in den Doppelsätzen der Freunde, als sie getrennt werden sollen: grands dieux! qu'ordonne tu barbare etc.? und als sie um Tod und Leben streiten: mon ami tu vivras etc., in deren Melodie und Rhythmus das Räthsel des ausdrucksvollsten Gesanges gelöst zu sein scheint. Betrachten wir ferner die Thä-

Digitized by Google

re, die mehrentheils blos aus weiblichen Stimmen bestehen und doch, vermöge ihrer kolossalen Einfachheit und mächtigen Instrumentirung, ergreifender wirken als die aus allen Stimmen und Geschlechtern zusammengesetzten: das mächtig anrufende grands dieux soyez nous sécourables! das rührend klagende ô songe affreux und quant verrons nous tarir nos pleurs? das würdevoll feierliche contemplez ces tristes apprêts und das freudig bewegte les dieux ont accompli leur oracle! Dagegen nun die Energie und wilde Raschheit der Szythen-Chöre und Tänze und das schauderhafte Hereinbrechen des Strafgerichts der Eumeniden in dem unübertrefflichen: vengeons la nature und die unerbittliche monotone Strenge und Festigkeit dieser Höllengeister, unterbrochen von den jammervollsten Klagen des gemarterten Orest. — Die Kraft und Sinnigkeit der Instrumentirung ist eben so bewundernswerth; man höre nur die blitzenden Geigen und die heulenden Blaseinstrumente in der Gewitter-Scene, das smorzando rallentando in dem le calme reparait, die losgelassenen Furien in Orests erster Arie, wie die Paucken donnern, die Trompeten dröhnen; das Ermatten und den Druck der Bässe, als Orest erschöpft einschlummert, und den höhnischen wilden Jubel der Instrumente als die Marterscene beginnt — o! wo Raum und Ausdruck hernehmen, um jeden funkelnden Stern in diesem Strahlenkranz zu schildern, nein, nur würdig anzudeuten! —

Ergriffen von der hohen Vollendung dieses göttlichen ewigen Werks, leisteten alle Künstler etwas Vollendetes, jedes Einzelne und Ganze ward im reinsten dramatisch-musikalischen Styl vorgetragen, kein fremder Ton war zu hören und jeder wirkte nur für das Ganze. So soll es sein! Das ist das rechte Untergehn des Einzelnen in der Idee. Aber es ist nie genug zu rühmen, wenn Sänger, die einen großen Theil ihres Lebens auf den Schmuck ihres Gesanges verwenden müssen, edel genug denken, sich dessen zu einem höhern Zwecke ganz zu entäußern. Madame Milder-Hauptmann ist von der Natur zu solchen Rollen, als die Iphigenia, geschaffen. Sie hat letztere ganz ergriffen. Von dem Trefflichen nur Einiges: das schöne Forte in der Stelle: der Pallast ꝛc. ist vernichtet und gleich darauf das rührende piano: und mitten aus den Trümmern naht sich meinem Ohr ein Ton des Jammers; ferner die Scene, wo Orest das Geschick ihrer Familie berichtet; die würdevolle Fassung in den Worten, es ist geschehn; der Kampf und die Hinneigung zu Orest in der 3ten Scene des 3ten Akts und das innige, alles vergessende Entzücken in der Arie: ach laß nun den Gram verschwinden! — Hr. Fischer giebt den Orest, diese ungeheure Aufgabe, mit herrlicher Wahrheit und unerschöpfter Kraft. Die Arie: die Ihr mich stets verfolgt — mögten wohl wenige Bassisten außer ihm vernehmbar singen können und mit welcher Natur giebt er die schwierige Scene, wo er in Begriff steht, sich Iphigenia zu entdecken und als er ausruft: so wisse denn ꝛc. —. Diese Scene ist überhaupt ein Meisterstück dramatisch-musikalischen Dialogs. Hr. Eunike ist ganz der zärtliche, theilnehmende und enthusiastische Freund seines Orest und ein gefühlvollerer Vortrag der Partie des Pylades ist nicht denkbar. Auch Hr. Blume war sehr lobenswerth und gab ein schönes Bild eines Szythen-Königs. Die erste Priesterin wurde von Mademois. Leist mit Sorgsamkeit und beständiger Aufmerksamkeit auf Iphigenien gegeben und Chöre und Tänze wurden zweckmäßig ausgeführt, das Ganze aber kräftig zusammengehalten von dem um diese Musik so sehr verdienten Kapellmeister Hrn. Weber. Ueber die Sandersche Uebersetzung ist schon längst zu ihrem Vortheil entschieden.

v. G.

Wenn irgend ein großes Schauspiel es verdient, auch durch angemessene und dem Charakter desselben ganz entsprechende Dekorationen unterstützt und vervollkommnet zu werden, so ist es wohl Glucks Iphigenia. Die, welche es bis jetzt umgeben haben, sind schwerlich dahin zu rechnen; denn sie sind größtentheils architektonisch falsch und widersinnig konstruirt und zum Theil abgeschmackt, nach den gewöhnlichen Dekorationsprinzipien, gemahlt. Da die ganze Oper im Innern eines griechischen Tempels spielt, so müßte doch davon etwas ersichtlich seyn: was uns dafür bis jetzt gegeben worden, wird kein Kenner dafür erkennen. Die Gewitterscene ist hart und ohne alle Illusion durch das Herunterfallen des Wolkenvorhangs, der den größten Theil des Meeres und einen Theil der Küste scharf abschneidend bedeckt, eben so der darauf erfolgende Aufgang der Sonne, vermittelst eines Transparents. Die Dekoration des zweiten Akts, das unterirdische Gewölbe des Tempels ist ganz unsinnig konstruirt; denn die sich in unendlicher Tiefe verlierenden Gewölbgänge des Hintergrundes lassen ein Gebäude ahnden, was kaum auf dem Gensd'armen-Platz Raum finden würde, was aller bekannten Größe und Anlage, selbst der größesten griechischen Tempel, widerspricht. Die darin als Beleuchtungsapparat ge-

Digitized by Google

mahlten unzähligen Feuerbecken mit ihrem wahrhaft hölliſchen Qualm, den ſie ausdampfen, läßt den Zuſchauer wenigſtens für das Leben Oreſts und Pyiades zu früh bange werden; denn wäre es mit der Sache Ernſt, wie es jetzt nur zum Glück gemalter Spaß iſt, ſo müßten ſie nicht allein, ſondern all Zuſchauer mit ihnen am Dampfe ſchmählig erſticken. Die Dekoration des dritten Akts, ein großer von Säulen unterſtützter Saal, zuweilen auch ſogar von gewundenen, korinthiſchen, gekuppelten Säulen, iſt vollends unter aller Kritik; zuerſt wegen der gänzlich abgeſchmackten und unſinnigen Bauart (wovon überhaupt der vorige Dekorateur Verona, von dem dieſe Dekorationen herrühren, auch nicht den mindeſten Begriff gehabt zu haben ſcheint) und dann, wegen der Schwierigkeit, wo man ſich dieſen Saal zu denken habe. Im eigentlichen Tempel Gebäude ſelbſt doch wohl ſchwerlich; alſo nur in den Hallen der Mauer, welche den Peribolus des Tempels einſchloß; dann müßte aber die ganze Konſtruktion anders ſeyn. So iſt er ein architektoniſches Unding. Endlich im vierten Akt das Innere des Tempels ſelbſt. Etwas dem Unähnlicheren hat Referent noch nicht geſehen. Er wünſcht es nicht wieder zu ſehen auf der Schaubühne einer großen Stadt, wo in einer öffentlichen Akademie der Baukunſt wenigſtens wohl die Maler und Dekorateurs, wenn ſie wollen, lernen können, wie das Innere eines alten griechiſchen Tempels beſchaffen war. — Die vergoldete Statue der Diana würde auch wohl beſſer mit einer andern vertauſcht, die uns in der Ferne die Geſtalt von Apollons jungfräulicher Zwillings-Schweſter etwas glücklicher verſinnlichte. Die Erſcheinung des Schattens der Klytämneſtra, in der Furienſcene des zweiten Akts, iſt eine Aufgabe, deren Löſung ſich keine große Schauſpielerin ſchämen dürfte. Auch in einer ſolchen augenblicklichen Erſcheinung zur Vollendung des großen Ganzen würdig beitragen, heißt – der Kunſt ſelbſt ein gerechtes Opfer bringen und ſeinem eigenen Ruhm zu legen. Was wir ſtatt deſſen ſehen iſt Klytämneſtras Schatten eben ſo unwürdig, als Glucks unſterblichen Manen. Wann hätten wir wohl mehr Recht gehabt zu hoffen, daß dieß Alles anders, das heißt, beſſer oder vielmehr recht werden könne, als jetzt?

Y.

Andeutung.

Es giebt gewiſſe Krücken für die geſellige Unterhaltung im gewöhnlichen Leben, deren ſich wohl die Meiſten mit unter bedienen, ohne daß ſie deshalb Lob erwarten, wenn man ſie auch mit Tadel verſchont. — Man nimmt z. B Taback, um die Ideen zu ordnen, man räuſpert ſich oder huſtet, um einen Einfall vorzubereiten, von dem man beſondere Wirkung hofft, man wedelt mit dem Taſchen-Tuche, den Kölniſches Waſſer für die Nerven intereſſant gemacht hat, um etwa eine Sentimentalität noch piquanter zu machen. Noch gewöhnlichere Krücken ſind die Redensarten: „Hören Sie einmal, ſagen Sie 'mal, ſehen Sie 'mal" u. ſ. w., Worte, die faſt nie etwas bedeuten, und die, beſonders wenn ſie häufig vorkommen, läſtig werden müſſen. Zwar pflegt man dergleichen im gewöhnlichen Leben zu verzeihen; aber auf der Bühne, wo bekanntlich das ſchöne und ideelle Leben dargeſtellt werden ſoll, iſt nicht Raum für ſolche Redensarten, und man darf deshalb wünſchen, daß ſie auf allen deutſchen Theatern immer mehr und mehr abkommen; wobei wir jedoch (wie ſich von ſelbſt verſteht) die Fälle ausnehmen, wo der Dichter ſie abſichtlich vorgeſchrieben hat. — Sonſt bedarf es wohl keiner weitläuftigen Auseinanderſetzung, daß wer der eignen Kraft vertrauen darf, nicht an Krücken und nicht an einem allzubequemen Geländer gehen mag. Sollte ſich deshalb noch irgend ein Schauſpieler in Deutſchland derſelben zuweilen bedient haben, wo es des Dichters Abſicht nicht war, ſo möge er ſie freundlich und ſtolz, — zerbrechen.

A. Z. O.

Druckfehler im vorigen Stück.

Seite 76, erſte Spalte, Zeile 25 von oben, leſe man abſtechenden ſtatt: abſteckenden.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 23. März 1816.

Nr. 12.

Donnerstags den 29sten Februar, zum ersten Mal aufgeführt: Der Wahn, oder der neun und zwanzigste Februar ꝛc.

(Beschluß).

Hierauf folgte zum Erstenmale: Diana und Endymion, Divertissement in einem Aufzuge, gesetzt von Mad. Ginetti, geb. Guerri und getanzt von derselben, Herrn Lauchery, Mad. Gasperini, Mad. Lauchery, Herrn Senger und Mademois. Wilh. Lampert. —

Wir erwähnen dieses sogenannten Divertissements bloß in der Absicht, um die Gelegenheit zu benutzen, uns einmal über einen Vorwurf zu erklären, den man uns schon öfter mündlich darüber gemacht hat, daß wir von dem Ballet so selten und nur in der Regel mit wenigen Worten in diesem Blatte sprechen. Der Grund ist kein anderer, als die vollkommene Ueberzeugung, daß, wie kunstreich und geschickt auch die einzelnen Mitglieder des Ballets ihre Kunst üben, was wir sehr gern und gerecht anerkennen, wir doch selten in ihrem Zusammenwirken auf der Bühne das finden können, was wir uns unter ächt-dramatischem Tanz denken, uns die ganze Sache in Hinsicht auf diesen Titel, noch in ihrer Wiege zu liegen scheint und sich daher noch gar nicht zu einem Gegenstande der Kritik eignet. Wenn wir etwa die Ballets: Harlekins Geburt und Harlekin im Schutz der Zauberei, den Opernschneider und die glückliche Rückkehr, und Maler Tennier ausnehmen, so wüßten wir in der That nicht, was wir sonst noch in dieser Hinsicht, als der Sache einiger Maaßen entsprechend nennen könnten.

Wie bei einer jeden dramatischen Vorstellung die Idee und die poetische Grundlage derselben die Hauptsache ausmacht, so auch beim Ballet, wenn dramatischer Tanz darunter verstanden werden soll. Taugt jene nicht, so ist auch das Ganze schon in der Anlage verfehlt. Gesetzt aber auch, daß diese ihrem Zwecke entspricht, so kommt nun alles auf die verständlich ausdrucksvolle Darstellung des Geistigen, Bedeutsamen durch die Gebehrden und die kunstvolle Bewegung des Körpers an, die wir mimischen Tanz nennen, und den wir wesentlich vom bloß gesellschaftlichen unterscheiden. Aber hier steckt der Knoten. Diese Sprache, aus der tiefsten Beobachtung der Natur des Menschen geschöpft und durch das sorgfältigste, feinste, bedächtigste Studium sich angeeignet bis zum höchsten Grade der Vollkommenheit — diese Sprache scheint entweder noch erst unter uns auf ihren Erfinder zu harren, oder wieder verloren gegangen zu seyn, da wir vor mehreren Jahren in der Erscheinung der unvergeßlichen Vigano sie schon als erfunden anzusehen uns berechtigt glaubten. Denn die Sprache, welche man sich für jenen Zweck auf unserer Bühne bedient, ist zu flach, zu unbedeutsam, zu willkührlich, als daß sie verständlich, ergreifend, beredt seyn, ja daß man sie überhaupt eine Sprache der Kunst nennen könnte.

Diesen fühlbaren Mangel nun durch den Tanz, wie er ist, oder was man so nennt, abzuhelfen, wie wir es jedesmal, als dasselbe auf unserer Bühne wiederkehren sehen, ist ein schwacher Ersatz, der die Leerheit und Unzulänglichkeit der ganzen Sache vollends ins hellste Licht setzt. Luftsprünge, halsbrechende Stellungen, Minuten lan-

Digitized by Google

ges Stehen und Gehen auf den Zehen, Zappeln und Trillern mit den Beinen, bis zur höchsten Zerrung ausgestreckte Glieder, Emporheben der Beine, zumal bei Frauenzimmern weit über die Gränzlinie alles Anstandes und der Sittlichkeit und daher auch über die der Schönheit und Grazie und bei denen das Gesicht, der Spiegel der Seele, zumal ohne allen geistigen Ausdruck bleibt und auch bei solchem Uebermaaß körperlicher Anstrengung ihn nicht haben kann, alles dieß, wie geschickt und weit getrieben es auch immer dargestellt werden mag, können wir unmöglich als Ersatz für den Abgang der Bedeutung und Zweckmäßigkeit des Einzelnen und Ganzen ansehen. Und an sich betrachtet gehören doch nur diese Künsteleien den Seiltänzern und Aequilibristen an, bei denen sich ihr Werth dadurch noch weit mehr erhöht, daß sie es auf dem Seil, oder überhaupt auf einem mit viel größeren Schwierigkeiten und Gefahren verbundenem Lokale, oder Standpunkte zu üben pflegen.

Solche Ballets vollends, die irgend einen aus der Mythologie oder dem Alterthum entlehnten Gegenstand zu behandeln versprechen, bleiben in der Regel tief unter der leisesten Vorstellung, die wir davon hegen; da sich selten eine Spur von derjenigen Charakteristik an den mythologisch oder historisch benannten Personen wahrnehmen läßt, die sich jeder mit ihrem Charakter im Alterthum oder der Geschichte einigermaaßen Vertraute davon machen muß. Ob daher diese oder jene tanzende Person Diana oder Endymion heiße, oder Hans und Grete, ist völlig einerlei, oder auch wohl nicht einerlei, da man an letzteren sich noch eher solche Aeußerungen gefallen lassen kann, als an den erstern, wo schon abgesehen von allem übrigen Mangel körperlicher und geistiger Stellvertretung solcher zu Idealen gewordenen Wesen und Personen, ein gemachter Salto mortale als eine unerläßliche Sünde gegen alle Idealität, historische Würde und poetische Wahrscheinlichkeit sich uns aufdringt.

Die Ausführung von National-Tänzen neuerer Zeit in solche Vorstellungen neueren Inhalts verflochten, wie in den Opernschneider, die glückliche Rückkehr und andere welche sie bequem zulassen, ist uns daher immer noch fast die einzig liebste Balleterscheinung gewesen und es ist nicht zu läugnen, daß sie auch mit großer Geschicklichkeit, Kunst und Anmuth von unseren ersten Tänzern und Tänzerinnen ausgeführt werden.

Vielleicht bei einer andern Gelegenheit mehr über diesen Gegenstand dramatischer Darstellungskunst, der uns, wie er jetzt noch gestaltet ist, um so höher den Werth der Ausbildung anschlagen läßt, welchen sich das eigentliche Schauspiel schon auf unseren deutschen Bühnen angeeignet hat, und zu der schönen Hoffnung berechtigt, daß es unter günstiger Pflege seiner Verweser und der fortrückenden ächten Bildung seiner Darsteller, aber auch — des Publikums, seine ihm mögliche Höhe in jeder Gattung allgemeiner erreichen werde.

Y.

Zum Beschluß: Das Landhaus an der Heerstraße, Posse in einem Aufzuge v. Kotzebue.

Ein behaglicher Mann, der sich ein Landhaus gekauft hat, wird durch den lustigen Bedienten eines Dritten und durch ein nicht minder lustiges Kammermädchen aus demselben vertrieben, indem sie es ihm auf gar mannigfaltige, mitunter recht ergötzliche Weise verleiden. Dabei fallen natürlich eine Menge Verkleidungen vor, und wir sehen bald eine geschwätzige Nachbarin, bald einen Bettler, bald eine Waschfrau, bald einen Trommelschläger u. s. w., die den nach unendlicher Bequemlichkeit verlangenden Mann in jedem Augenblick aus der Ruhe stören

Man sieht, Hr. v. K. hat sich abermals bei der Erfindung dieses Stücks nicht in große Unkosten gesetzt; und doch wünschen wir, er hätte sich diesmal ganz besondere Mühe gegeben; denn die Wahl des Charakters ist für die Posse sehr günstig. Der fröhlich lebendige Witz begeht eben keine Todsünde, wenn er die allzugroße Behaglichkeit und Bequemlichkeit ein wenig beunruhigt, und diese pflegt sich allerdings etwas komisch zu geberden, wenn sie aus ihrer Ruhe herausgescherzt wird, weshalb wir uns ein sehr erfreuliches Stück, denken können, das den einfachen Titel hätte: „Der zu bequeme Mann.“ —

Nur möge der Scherz doch ja auch Scherz bleiben, und leider ist dies hier am Schlusse dieser Posse nicht der Fall; denn als endlich der geplagte Mann das Landhaus wieder verkaufen will, wird er um tausend Thaler betrogen. Wie war es möglich, daß Hr. v. K. diesen widrigen Einfall mit anbrachte? Die Sünde, überhaupt, und nun vollends diese gemeine Sünde ist denn doch wohl nie ergötzlich, sondern ewig nur empörend und schlechthin häßlich.

Die Aufführung darf man mit dem besten Gewissen gelungen nennen. Hr. Unzelmann stellte die Behaglichkeit, die sich stets zu Ruhe setzen

will und nie zur Ruhe gelangen kann, auf die angenehmste Weise dar, und wir hätten ihm von Herzen die warme Sommerluft gewünscht, die im Stücke herrschen soll; jetzt aber (bekanntlich) weder auf dem Theater, noch in dem Parterre zu finden ist.

Hr. Maurer war in der Verkleidung als Bettler so ganz und gar verändert im Wesen und Ton, daß eine neben uns sitzende Freundin unwillkührlich in den Zettel sah, um den Namen des Schauspielers zu erfahren.

Mademois. Ritzenfeld zeigte sich gewandt in der Rolle der Nachbarin, des Kammermädchens, und wußte besonders einzelne piquante Stellen ergötzlich hervorzuheben.

Um indessen noch einmal auf Hrn. v. K. zu kommen, so wollen wir gern wiederholen, daß uns sein Landhaus nicht übel gefallen hat; doch dürfen wir ihn freundlich fragen, ob er sich nicht endlich einmal entschließen könnte, das Haus an der poetischen Landstraße zu verlassen, da er dieselbe nach gerade schon gar zu häufig befahren und gar zu breit getreten hat. — Im Garten der Poesie ist doch wirklich besser wohnen, und wir räumen gern ein, daß die Natur ihm den Vollmachtsbrief des Talents gegeben habe, mit dem man dort Einlaß findet. Nur müßte freilich dieser Brief jetzt erst ganz ins Reine geschrieben werden; doch auch dazu ist es bei festem, edlem Willen nie zu spät.

F n R A.

Am 8ten März: Der Schutzgeist, dramatische Legende in sechs Abtheilungen, nebst einem Vorspiel v. Kotzebue.

Wenn sich delikate Männer ein neues Kleid machen lassen wollen, und die Probekarte vor ihnen liegt, so fühlen sie nicht selten die Wahrheit des Sprichwortes, daß, wer die Wahl hat, auch die Qual mitnehmen müsse. Indessen muß man sich denn doch am Ende zu irgend einer Farbe bestimmen, und für irgend eine Güte des Tuchs erklären: dann ist die Sache abgemacht, und es kommt an den Tag, ob man Geschmack gehabt hat oder nicht. Wer aber für die Mehrheit des deutschen Publikums Tuch zu einem neuen Kleide, d. h. zu einem neuen Schauspiele aussuchen und verarbeiten soll, besonders wenn er bereits mehr als anderthalb hundert solcher ästhetischen Kleider verfertigte, der hat sich, dünkt uns, wirklich schlimm gebettet, und er gäbe gewiß oft gern die Wahlfreiheit hin, wenn er nur die Qualnothwendigkeit loswerden könnte. Jene Mehrheit nämlich will bald das zarteste Himmelblau, bald das schreiendste Scharlachroth, bald blitzblau, bald donnergrau, bald will es etwas Ueberfeines, bald etwas strotzend Derbes, bald möchte es sich Spanisch tragen, bald Türkisch; selten — Deutsch. (Die jener Mehrzahl gegenüberstehende Minderzahl ist dagegen desto gesicherter.)

Indessen ist bekannt, daß Hr. v. K. gewandt und schlau genug ist, um sich in alle kleinen Launen jener Mehrheit wohl zu finden, ja, daß er nicht selten mit seiner eigenen Laune die Laune jener Vielen beherrscht. Niemals aber hat er einen so glücklichen Treffer — man entschuldige das eheliche alte Wort, — gehabt, als wie er den Schutzgeist schreiben wollte. Damals, als die Probekarte vor ihm lag, fiel ihm ein (wir müssen uns die Sache so denken) ob es nicht wohlgethan sey, alle nur irgend mögliche Farben auf Einmal zu nehmen, und aus allen Sorten Tuch, die nur irgend aufzutreiben wären, ein ästhetisches Feiergewand zu besorgen. — Wie wäre es, (so etwa sprach der Dichter vielleicht zu sich selbst) wenn man in dem Vorspiele einen todten Jüngling wieder sich beleben ließe, und aus dem Neubelebten einen sichtbaren Schutzgeist machte? Im ersten Akte könnte dann eine sehr tugendhafte, verwittwete Königinn von Italien, Adelheit, klagen und jammern, und dem Könige von Italien, Berengar, der sie durchaus heirathen will, einige Sottisen sagen. Dieser Berengar müßte natürlich ein ungemein entsetzlicher Bösewicht seyn, der aber, weil er einige französische Atheisten (die freilich erst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert lebten,) gelesen und studiert, sich mit beredter Frechheit vertheidigen könnte. Adelheid kann es natürlich bei einem solchen Bösewicht nicht länger aushalten, sondern flieht davon, wodurch sie sich, beiläufig gesagt, sehr vortheilhaft von Amalien in den Räubern unterscheidet, die ganz ruhig bei Franz Moor wohnen bleibt, obwohl sie ihn längst einen Lotterbuben genannt hat. Leider aber hat Adelheid den Schutzgeist, der ihr doch artig genug begegnete, gehen heißen, ihre Flucht geräth nicht, und sie wird in ein unersteigliches Kastell gebracht. Zum Glück ist der Genius milde genug dennoch gar bald zur Hand zu sein, er macht das Kunststück, die Augen der Wache durch Nebel zu trüben, erklärt dann der Gefangenen, die Sache stehe freilich schlimm, aber auch wieder — nicht schlimm, sie brauche ja nur (als eine angehende Heilige) die eisernen Fen-

Digitized by Google

sterstäbe ein wenig derb anzufassen, so würden sie schon zerbrechen, dann sich in das Wasser stürzen, von dem das Schloß umgeben ist, das gute Element werde sie schon tragen; er selbst auch nicht ermangeln, ihr zu Hülfe zu kommen. Die Sache gelingt, wie ein freundlicher — Scherz; doch Berengar, dem die Zeit der Hochzeit, auf die er noch immer rechnete, zu lang dauert, erscheint plötzlich an der zerbrochenen Thür und schleudert wüthend den Fliehenden eine wunderschön leuchtende Pechfackel nach.

Zur Erholung könnte man dann allenfalls im dritten Akte einige idyllische Saiten aufziehen, damit das angestrengte Gemüth sich etwas lindere. Ein alter, braver Fischer könnte seine Tochter verheirathen, es würden gute Lehren und guter Wein gegeben, als plötzlich Adelheid erscheinen müßte, die von den Landleuten in Schutz genommen würde. Zwei Reiter setzen den Fliehenden nach, und, obwohl dieselben auf gar mancherlei Weise, auch ohne sichtbaren Schutzgeist, zu täuschen wären; so muß doch dieser Vielgewandte ein recht artiges Taschenspielerstückchen machen. Warum aber der Dichter um so kleine Hindernisse wegzuräumen, solche Mittel anwendet, ist schwer zu begreifen, da man doch sonst nicht Kanonen gegen eine Messerspitze richtet, oder Feuerspritzen anschleppen läßt, um ein Wachslicht auszulöschen.

Wir wollen die folgende Akte nicht auf gleiche Weise durchnehmen, denn wir glauben genugsam gezeigt zu haben, daß hier alles nur auf momentane Wirkung berechnet sey; aber eine sehr ernste Bitte möchten wir dem Verfasser an das Herz legen: — Er schreibe keine dramatische Legenden, keine unmittelbar das Christenthum berührende Schauspiele mehr, denn er vermag es nicht. Er hat in manchen gedruckten Schriften leider nur zu sehr gezeigt, daß er die Idee des Christenthums, dieser Religion des geweiheten Lebens und des besiegten Todes, der Sehnsucht und der Erfüllung, der Kraft und der Milde, des heiligen Kampfes und des heiligen Sieges, dieser Religion, die, um es mit Einem Worte zu sagen, selige Antwort hat auf jede Frage des tieferen Gemüths, — daß er, sagen wir, dieses Alles, leider durchaus nicht verstehe; ja er hat sogar, nicht selten darüber alte, schlechte, von jenseits der Ardennen geliehene Scherze darüber vorzubringen gewagt *). So verschone er uns denn jetzt auch mit einigen lobenden Gemeinplätzen in Beziehung auf jenes sonst Geschmähete: denn die bloß mechanische Zungenfertigkeit genügt hier nicht; und ein Mehreres haben wir durchaus nicht antreffen können.

Will er aber wenigstens historisch erfahren, was es mit manchen Legenden und mit manchen Heiligen, von denen sie reden, für eine Bewandniß habe, so lese er z. B. das Leben des Stephanus, des Laurentius, Wenzeslaus, Benedictus, Franciscus, der heiligen Catharina, Clara u. s. w. — Scheuet er aber die Unbequemlichkeit, die alten Schriften selbst nachzusehn, so lese er wenigstens das Wenige, aber Vortreffliche über diesen Gegenstand in den Werken unsers edeln, unvergeßlichen Herder.

Uebrigens sey es auch heute völlig fern von uns, ungerecht auch nur zu scheinen, denn gern räumen wir ein, daß auch in diesem Schutzgeist manches und nicht geringes Talent walte, z. B. das der Erfindung einiger glücklichen Situationen, des mitunter wohltönenden Reimes; ja, wir wollen sogar den Markgrafen Azzo von Este für eine glückliche Annäherung zu einem ächten Charakter gelten lassen.

Die Darstellung des Stücks auf unserer Bühne zeigte von glücklichem Streben und Fleiß. Berengar: Hr. Lemm, schien uns in der ersten Scene mit Adelheid, den Charakter dieses frere terrible ein wenig zu leicht, zuweilen auch wohl mit zu edlem, ritterlichem Anstande zu nehmen. Freilich hätte ihn der Dichter jener zeichnen sollen, aber so sehr wir auch sonst eine Verbesserung dieser Art anerkennen; so müssen wir doch gestehen, daß eine durchgängige Verbesserung, oder vielmehr Erhöhung dieses Berengar unmöglich ist, da in den folgenden Akten der Dichter die Farben immer greller und dicker aufträgt, so daß kaum eine Milderung mehr Statt finden kann. Ein heimlicher Mörder, wie Berengar, darf, nach unserm Bedünken, nie in ritterlicher Anmuth und unbefangener Freiheit erscheinen, und so erschien uns Hr. L. in der ersten Scene wirklich. Desto höher rechnen wir ihm aber sein Spiel in allen übrigen Akten an, ja wir wollen hier endlich einmal einfach aussprechen, was wir schon lange an ihm geschätzt haben, daß er, auch die Idee der plastischen Kunst erkennend, in seiner mimischen Darstellung stets würdige Gemälde liefert.

Madame Schröck: Adelheid, unserm Bedünken nach, eine der unerfreulichsten Rollen, die Kotzebue je geschrieben; denn, um es noch einmal zu wiederholen, die mechanische Fertigkeit, mit der der Dichter ihr einige gute und christliche Sentenzen in den Mund legt, kann uns nicht täuschen. Schiller sagt sehr einfach und richtig:

*) Man sehe Kotzebues Reise nach Italien, dessen Preußische und deutsche Geschichte u. s. w.

Digitized by Google

Zwei sind der Pfade, auf welchen der Mensch zur Tugend emporstrebt,
Thut sich der eine dir auf, schließt sich der andre dir zu.
Handelnd erringt der Glückliche sie, der Leidende duldend:
Wohl dem, den sein Geschick liebend auf beiden geführt.

Die christliche Tugend besteht gerade in einem steten Bereitseyn zum Handeln und zum Dulden, in der Erhebung der Nothwendigkeit zur Freiheit. (So Calderons „standhafter Prinz") Adelheid aber handelt halb und duldet halb, und wird dadurch beim Lesen wirklich peinlich. Madame Schröck legte allerdings eine tiefere Bedeutung in den Charakter; dennoch schien der erste Akt, der fast aus bloßen hingehauchten Klagen besteht, unbesieglich; ja wir zweifeln, ob er sich überhaupt besiegen lasse. Späterhin trat eine erfreuliche Mannigfaltigkeit im Spiel und Ton ein, die wir der stets weiter strebenden Künstlerin mit wahrem Vergnügen nachrühmen. — Eine Vergleichung ihres Spiels mit dem der verewigten Bethmann können wir nicht unternehmen, da wir die letztere als Adelheid niemals gesehen haben.

Guido. Mlle. Beck, nach unserer Ansicht die glücklichste und wirkungsvollste Darstellung dieser Schauspielerin. Da die Reflexion keinen eigentlichen Maaßstab für das Wesen und den Charakter eines Schutzgeistes hat, so richtet Demois. B. ihr Spiel lediglich an die Phantasie und das Gemüth selbst, und zwar auf die anziehendste Weise. Durch sie, nicht durch den Dichter glaubten wir an den Zauber dieser Erscheinung, und edle Haltung und fast schwebender Gang, so wie die Mimik beim Schweigen und Reden bezeichnete das höhere Vaterland, dem Guido nur für kurze Zeit entrückt ist. Ein einziger Moment der Ermattung oder des Heradgezogenwerdens zum irdischen Element hätte den Zauber stören können; aber es trat in der That kein solcher Moment ein, und so dürfen wir mit aufrichtigster Ueberzeugung der Künstlerin zu dieser wohlgelungenen Darstellung Glück wünschen.

Zfr.

Am 17. December 1815, im Opernhause: la selva incantata e gierusalemme liberata, Schauspiel in zwei Abtheilungen, von Ayton von Filistri. Musik von Righini; in Italienischer Sprache gesungen; wiederholt am 11. März 1816.

Nach der Ankündigung sollte man glauben, daß hier von keiner italienischen Oper, sondern von einem Schauspiel mit Gesang, die Rede sey, allein das Werk, oder vielmehr die beiden abgesonderten Werke: la selva incantata und la gierusalemme liberata, führen wirklich ursprünglich den Titel: dramma con musica. Da nun aber beide nichts desto weniger, ihrem Wesen und ihrer Form nach, wahre italienische Opern sind, so folgt zuvörderst hieraus: welche Begriffe der Dichter und Komponist vom Schauspiel gehabt; indem hier kein Schauspiel vorhanden ist, sondern nur ein in Musik gesetztes Gedicht und daß Beide also geglaubt haben müssen, daß ein Schauspiel mit Musik oder eine Oper, ein und dasselbe sey. Auf die Benennung würde indeß wenig ankommen, wenn der Dichter und Komponist nur mehr in das Wesen der Oper eingedrungen wären. Welche Forderungen wir an die Oper machen, darüber beziehen wir uns, außer andern Andeutungen in diesem Blatt, auf den Aufsatz über dramatische Musik und beschränken uns hier auf einige besondere Bemerkungen über das vorliegende Gedicht und dessen Komposition. Der ächt-romantische und vielfarbige Stoff des Tasso, welcher, durch die lebendige Schilderung der Tapferkeit, Ausdauer und Frömmigkeit des Christenheers, auf der einen Seite, und durch den heldenmüthigen Widerstand der Ungläubigen und die Künste der Armide, auf der andern, dem Dichter eine Auswahl der herrlichsten Thaten und wunderbarsten Ereignisse darbot, ja, durch die Besiegung der Helden und der Uebergang der Armide zum christlichen Glauben, eine höhere, dem Dichter fruchtbare Symbolik, gestattete: dieser schöne Stoff, ist von Hrn. v. Filistri so dürftig, so rücksichtslos für eine höhere Wirkung benutzt, und das Entlehnte so entstellt, verschoben und so stiefväterlich für den Komponisten ausgestattet, daß dessen Mühe und Fleiß viel besser hätten angewandt werden können. Der große, ruhmvolle Gottfried von Bouillon erscheint hier als ein so durchaus unthätiger, breiter und unnützer Geselle, daß man ihn für invalid erklären müßte; Rinald, dieser herrliche Stern der Ritterschaft und Galantrie, dieser Brennpunkt aller Heldenkraft des Christenheers, ist hier ein unbedeutender, mitunter zaghafter Mensch; Tankred, der tapfre Degen, ist gar nicht einmal nothwendig

Digitized by Google

in die Handlung verflochten und Armide, diese reizende furchtbare Zauberin, welche:

— — mentre dolce parla e dolce ride
E di doppia dolcezza inebbria i sensi;
Quasi del petto lor l'alma divide,
Non prima usata a quei diletti immensi.

welche:

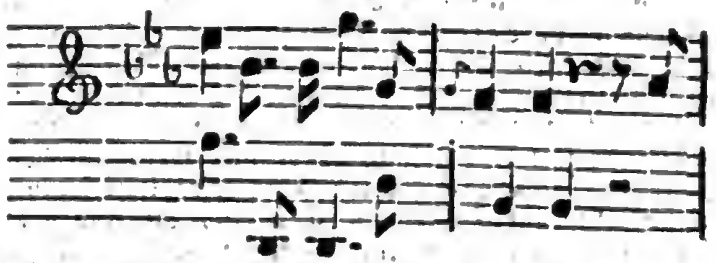
Finge quasi in amor rozza e inesperta
— — — — — — — —
O pur le luce vergognose e chine
Tenendo, d'onesta s'orna e colora;
Sicchè viene a celar le fresche brine
Sotto le rose, onde il bel viso infiora etc.

diese Armide erscheint uns, wenn wir nicht mit den früheren Ereignissen bekannt sind, als eine bösartige Hexe, durchaus unfähig ein Heldenherz zu fesseln und noch unfähiger, ihren Künsten zu entsagen und eine Christin zu werden. — Der Stoff ist also durchaus mangelhaft. Eben so verhält es sich mit der Musik. Zuförderst ist der Charakter der Komposition durchweg italienisch, das heißt, die Behandlung des Gedichts rein-musikalisch, mithin von poetischem Ausdruck nur eben beiläufig die Rede, mithin eine verkehrte Ansicht zum Grunde liegend, und also das Ganze ohne wahren Grund und Halt. Möchte das Gedicht sein wie es wollte, ein Gluck, ein Mozart, ein Spontini, würden etwas anderes daraus gemacht haben; allein der in seiner Sphäre beschränkte Italiener war nur konsequent, wenn er verfuhr wie seine Schule es mit sich brachte.

Dies über das Verhältniß zwischen der Komposition und dem Gedicht; nun zu der erstern, an sich im Allgemeinen.

Diese Musik war Righini's Liebling und mit Recht, denn sie ist nicht nur unter seinen Arbeiten die vollendetste, sondern auch überhaupt voll der herrlichsten Ton-Stücke (denn nur als letztere, nicht als Ganzes können wir sie betrachten). Der Styl ist durchweg rein, edel, mitunter grandios; die Melodie ist theilweise höchst reizend und die Harmonie fast überall vollendet. Bei Beurtheilung des Einzelnen wird sich dies noch mehr finden. Dagegen ist gegen den Rhythmus im Allgemeinen sehr verstoßen, wie man dies bei allen Italienern findet. Vermöge des Mangels an poetischem und idealisirendem Ausdruck, vermöge der Losgebundenheit vom Dichter, erhalten ihre Melodien und Instrumentirung eine Breite, welche ihnen zu ihrem musikalischen Zweck am bequemsten ist, nemlich den $\frac{4}{4}$ Takt. Diesen finden wir hier fast durchweg; eine Abwechslung mit $\frac{2}{4}$ ist nicht merklich genug, und zwei Stücke in $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ kann man auch nur für eine Abwechslung achten. Dadurch haben aber die Rhythmen sehr gelitten und sind höchst einförmig geworden, so wie denn überhaupt das Ganze sich in einer, man möchte sagen, immer gleichschwebenden Temperatur, bewegt. Der Versuch des Komponisten mit dem $\frac{3}{4}$ Takt ist übel abgelaufen.

An Ideen ist die Komposition nur arm, wovon freilich der Dichter einen großen Theil der Schuld tragen mag. Durchweg herrscht die stereotypische Form der Antithese aus der ältern italienischen Schule. Ein Satz wie dieser:



kehrt, mehr oder minder modificirt, fast in jedem Tonstück wieder und überall lassen sich Reminiscenzen aus frühern italienischen Werken nachweisen. Dagegen sind einige originelle und frappante Gedanken zerstreut, welche wir später aufsuchen werden.

Die Recitative sind durchaus einförmig und ausdruckslos, und enthalten kaum die loseste und unsicherste Verbindung zwischen den Gesangstücken; dies rührt auch von der gänzlichen Nichtachtung der Italiener für das Recitativ her, welches doch das wahre Element der Oper ist.

Die Introduktion — Andante grave aus es — ist ein etwas schwerfälliges aber doch dem Gegenstande analoges und gehaltreiches Stück, wogegen das Allegro vivace verbraucht und leer ist (man sehe Glucks Tempête in der Iphigenia). Eben so ist der coro invisibile nicht neu, aber von schöner harmonischer Wirkung. Mit dem Eintritt der Armida in die Scene, welcher einfach und schön ist, beginnt die Mißhandlung des Textes bei: feroce nemesi, wo die kurze Sylbe fe mit $\frac{4}{4}$ betont ist und im Allegro vivace ist vom Dichter gar nicht mehr die Rede; das nichts sagende Wort adesso wird zweimal mit $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{4}$ betont und die Wuth verschmähter Liebe durch wiederholtes ruhiges Fallen der Stimme von der Höhe in die Tiefe, ausgedrückt, also gegen alle physische Wahrheit und Regel. Die folgende Scene Tankreds mit dem Geisterchor ist von Wirkung, allein die oben aufliegende Stimme Tankreds hat

Digitized by Google

ganz denselben Rhythmus wie die der Armide in der vorhergehenden, wozu noch die Gleichheit des Takts kommt, auch ist sie ganz bedeckt. Die Arie der Armide: ferma crudel! ist ohne allen Gehalt, unangenehm weinerlich und die Läufe pre-mio und cru-del, sind tonisch und poetisch unpassend. Bis dahin ist alles ¼ Takt, nun tritt das Duett: ah! non ho core! in ¾ Takt ein. Hierin weiß sich der Komponist nicht zu bewegen, der Takt legt ihm sichtbare Fesseln an und Melodie und Rhythmus zwängen sich widerstrebend durch das Andante bis zum Allegretto, wo der Komponist mit dem ¾ Takt wieder Lust und Freiheit gewinnt und leichter fortschreitet, doch ist das Duett auch hier, bis auf den kurzen muthigen Satz: se ancor minaccia il fato — ohne Seele und Anmuth. Die Arie des guten Gottfried, aus dem f, beginnt mit einem, wie gewöhnlich, nichts sagenden, Recitativ, und Vorspiel zu dem langweiligen Gesange, der sich durch Takt, ¼, und Tempo, larghetto, über die Gebühr ausdehnt. Der Chor der unsichtbaren Nymphen ist dagegen wohl gelungen und hat einen vorzüglich reinen Satz und viel Anmuth. Die Scene Rinalds mit den Nymphen und der Edone, ist pantominisch-musikalisch behandelt und voll Leben und Wahrheit; besonders zeichnet sich der schöne zarte Satz des sehnsüchtigen, flehenden Corno solo, aus. Das Duett zwischen Rinaldo und Armide: veggio! gewährte dem Komponisten einen schönen lyrischen Moment und diesen hat er auch nicht vorbeistreichen lassen; der Rhythmus ist voll Wärme und Leben, und wenn die Partie des Rinaldo von einem Tenoristen gesungen wird, so macht es eine herrliche Wirkung; besonders ist die verhaltne Glut Rinalds in dem: par mi più bella adesso — sprechend ausgedrückt. Die folgende Tanzmusik ist zweckmäßig, dagegen die Arie Rinalds: tremò l'abisso — durchaus leer, gehaltlos und aus zusammengerafften obsoleten Sätzen und Gegensätzen zusammengesetzt und eben so ist Armida's Cavatine: pietà!, alt und trivial und erinnert lebhaft an: ferma crudel! — Das Terzett: misera! ist harmonisch schön verflochten, aber nicht an seiner Stelle und ohne allen scenischen Werth, viel zu lang und viel zu sehr instrumentirt. Dagegen schließt das wahrhaft majestätische: se tradisco — den Zauberwald auf eine imposante Weise. Dies Stück ist einer der schönsten dreistimmigen Sätze und im Charakter des Gedichts gehalten.

Der Marsch und die Einleitung zur Gierusalemme liberata nebst Chor sind ganz gewöhnlich und ohne den entferntesten Bezug auf das große bevorstehende Schauspiel, eins der wichtigsten Ereignisse in der Welt. Eben so nichtssagend ist das Recitativ: supremo Rege und die folgende Scene mit Chor unbedeutend, aber schön darin und an ihrer rechten Stelle sind der Halt und die Läufe auf trionfar valor. Wahrhaft leyermäßig tritt aber hier der vorhergegangene Chor: or la Fronte — wieder ein und macht einen unangenehmen Eindruck. Die Arie des Gottfried: ma già — ist wieder gänzlich mißrathen und voll des alltäglichsten Tongeschwätzes eines, seine Langeweile auf alle nur mögliche Art tödtenden, Feldpostens, und wenn in dem ewig wiederholten Worte: trionfar — wirklich ein Triumph zu finden seyn sollte, so muß es der Triumph der Geduld sein. — Das Duett zwischen Rinald und Tankred: Rè del ciel — ist schön und konzis gesetzt und der Situation entsprechend und in der Arie des Tankred: calma — ist es ein glücklicher Gedanke, daß das Tempo largo bei der Ankunft Rinalds übergeht in das Marsch-Tempo, indeß wird die Marsch-Melodie zu lange fortgesetzt, der Komponist gefällt sich zu sehr darin und so schwächt er die erste Wirkung. Die Arie der Armide: un cenno — ist wieder ein lyrisch-musikalischer Moment, der aber viel zu lang gedehnt worden, auch wiederholt sich der Komponist darin zu oft. Der Chor: rendansi grazie — ist würdevoll und harmonisch, aber auch unendlich lang und deshalb von gar keiner Wirkung. In der folgenden, nicht eben charakteristischen Tanzmusik, zeichnet sich das Violin-Solo aus; es ist zwar schwierig aber ausführbar und sehr günstig für das Instrument gesetzt. Auf den monotonen Chor: lode al Buglion — folgt die schöne Arie des Rinaldo: non sò dir — und das melodieuse Quartett: falisce — dessen vierstimmige Sätze: gran nume — und: quanta dolcezza — ohne Zweifel zu den besten existirenden Gesangstücken gehören; aber auch hier wieder — zu viel! Der Komponist kann sich nicht satt hören an: quanta dolcezza — und darüber muß es der Zuhörer so lange hören bis er — sich langeweilt. Und dies ist denn auch der Total-Effekt Vom Wohlklange sanft angeregt und eingelullt, dann wieder aufgerüttelt und mit majestätischem Bombast überladen, um aufs neue von der euphonischen Drehorgel getrillt zu werden, irrt die Empfindung ohne Anhalt und Heimath umher, das Herz bleibt leer, das tiefere Gefühl verstummt, die Sehnsucht nach höherer poetischer Befriedigung, nach innerer Wahrheit und Natur, kann nicht erfüllt werden, denn hier ist nur falsches Gepränge, nur prahlerische Größe, nur Verschrobenheit und Unnatur. Großer Gluck! sinniger Haydn! zauberischer Mozart! kraftvoller, inniger Spontini! Ihr übrigen, wackere und gemüthliche Deutsche und Ausländer von verwandtem Sinne, Eure Werke, Euer Streben werden den leichten Kampf siegreich bestehn!

Digitized by Google

In der scenischen Einrichtung der Musik war wenig geändert, einiges weggelassen, anderes zugesetzt und die Darstellung das erstemal gelungener als das letztemal. Hr. Stümer war undeutlich, allein dies ist theilweis dem Komponisten beizumessen, denn die Stimmen sind mitunter ganz von den Instrumenten bedeckt, z. B. in Trankreds erster Scene mit Chor: empj numi — in Gottfrieds Arie: ma già, bei der Stelle: nel publico conflitto — u. a. m. Hr. Tombolini war in der letzten Vorstellung nicht ganz Herr seiner Höhe. Mlle Schmalz sang mit ausgezeichneter Bravour, vorzüglich: das allegro assai: ah non ha più ritegno — das allegro vivace: al desio l'ardir risponde — und das allegro animato: s'accende nell' ira. — Hr. Fischer spielte und sang trefflich; selten noch hörten wir seinen schönen Baß so in seiner Vollendung und mit besonderer Anerkennung sagen wir es, daß er die Recitative ohne alle Verzierung sang. Seine italienische Aussprache ist ausgezeichnet schön und seine Deutlichkeit allen Sängern zum Muster zu empfehlen. Bei dem langweiligen Vorspiel zur Arie: al nome — bedauerten wir ihn, denn was bleibt dem geübtesten Schauspieler zur Ausfüllung solcher Leere übrig! Beiläufig noch die Bemerkung über die Deklamation des Komponisten in den Worten dieser Arie: l'asia vedrà tremar: wie ausdruckslos, wie matt! Hier kann nicht vom Erzittern die Rede sein, sondern nur vom Ermatten des Komponisten oder vielmehr von gänzlicher Hintansetzung des Dichters.

Uns bleibt noch übrig von Hrn Tombolini zu reden — ein unangenehmes Geschäft! Wir möchten dem wackern Sänger nicht gern zu nahe treten: denn was kann er für seine Bestimmung, die er redlich und mit ungemeiner Virtuosität erfüllt — aber wir sind es der Natur, der Menschheit und der Kunst schuldig, ein ernstes Wort über diese Bestimmung zu sagen. Das Verhältniß der italienischen Weiber zu den Männern, insbesondere die hervorstechende Neigung zur Eifersucht und auch wohl das Beispiel der alten Vorfahren, entfernte die Weiber von den italienischen Bühnen, wo sie erst in neuester Zeit und sparsam erscheinen durften. Eine zufällige Entdeckung eines zwar unmenschlichen und widernatürlichen, aber doch zweckdienlich scheinenden, chirurgischen Hülfsmittels, half aus der Verlegenheit und das Resultat war über die Erwartung: die männlichen Soprane hatten mehr Umfang und Stärke als die weiblichen. Was wollte man mehr: dem Italiener, bei welchem die Stimme in Reih und Glied steht, mit den Blase-Instrumenten, war geholfen; was verloren ging, schätzte er nicht, nemlich: die Seele! War aber der Italiener, wenigstens zum Theil zu entschuldigen, so waren es die übrigen Nationen nicht, wenn sie sich dergleichen anatomische Präparate verschrieben und was dem Italiener eine Art von Bedürfniß war, zu einer scheinbaren Objektivität erheben wollten. Scheinbar sage ich, denn wo ist der Musikkenner, oder der rein und unverdorben fühlende Mensch, der da behaupten will, jemals von einem Kastraten mehr gehört zu haben als: angenehm, stark, hoch und tief singen? Allerdings vier schätzenswerthe Eigenschaften, allein die Innigkeit, das Feuer, das Schmachten der Liebe; die Kraft, die Glut des Hasses, die Fülle und Majestät wahrhafter Heldengröße, den Jubel, das Jauchzen der Freude — hat noch keiner von Jenen ausgedrückt, denn er kann es nicht. Nur das Geschlecht bedingt und potenzirt alle Leidenschaft, so hat es die Natur gewollt und deshalb singt die ungeübteste Dilettantin mit mehr Ausdruck als der geübteste Sopran — Dies vorausgesetzt, ruht die ganze Partie des Rinaldo auf falscher Grundlage. Jedes Gesicht verzieht sich unwillkührlich zum Lächeln, wenn man ihn als Helden hört und sieht. Dieses Lächeln ist die wahre innere Richterstimme und schließt sich unmittelbar an die höhere Kritik. Wo das Publikum so lächelt, da rechne der Künstler nicht auf wahre Wirkung: er wirkt, aber nach ganz andern als den beabsichtigten Richtungen. Durch den Tenor des Hrn Eunike wurde die Musik an mehreren Orten wesentlich gehoben, wozu noch kommt, daß der häufige und zusammentreffende Sopran, z. B. in den Duett: veggio! und im Terzett: che fasto — Einförmigkeit und Undeutlichkeit hervorbringt. An einem andern Orte mehr über diesen Gegenstand. Nur noch das Stoßgebet aus tiefster Brust: daß uns der Himmel bewahre vor dem Dienst der Aftermuse, daß wir freudig und mit stolzem Selbstgefühl anerkennen mögen, auf welcher Höhe eigenthümlicher Bildung wir stehen, welchen National-Reichthum wir besitzen und daß wir, vor allem nie von der Wahrheit und Natur uns so weit entfernen mögen als jener Italiener, der im Entzücken über einen Kastraten ausrief: o benedetto il coltello (gesegnet sei das Messer!) —

Die Chöre wurden gut gesungen und das Orchester spielte wacker, bis auf die über alle Maßen schlechten Trompeten, welche mehrmals, besonders in der letzten Vorstellung, das Ganze zum Wanken brachten. Besonders zeichneten sich die erste Violine, die Zello's in der diskreten Begleitung des: ferma crudel! — und das Horn zur Pantomime aus.

In der dem italienischen Text beigefügten Uebersetzung finden sich viele Mißverständnisse, z. B. feroce Nemesi, rächerische Nemesis, statt rächende, strenge — Tancredi osserva in Armida l'apparente Clorinda, ist übersetzt: Tankred erkennt: soll heißen: er glaubt zu erkennen. Rinaldo sagt: assai del vero n'è la fama minor; dies ist übersetzt: wie weit steht die Sage der Wahrheit nach — umgekehrt: es soll heißen: die Sage hat nicht sehr übertrieben, la fama non è assai minor del vero u. s. w.

Der Tempel im Hintergrunde der letzten Scene würde eine der schönsten unserer älteren architektonischen Dekorationen seyn, wenn der Maaßstab desselben größer genommen wäre; denn so ist er zum Verhältniß der hineingehenden Personen zu klein, und wenn beim Oeffnen desselben nicht die ganze Vorderwand hinter der Säulenlaube, wie durch ein Zauberschlag, niederrückte, was alle Illusion aufhebt. — In dem angehängten Ballet der letzten Vorstellung zeichnete sich Mlle Gemmel, durch eine sehr feste Haltung und schöne Stellungen im Solo und Hr. Tausch d. j. durch brave Klarinettenbegleitung aus.

v. G.

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 29. März 1816.

Nr. 13.

Ueber dramatische Musik.

(Fortsetzung.)

Das Melodrama.

Das Melodrama verdankt seinen Ursprung lediglich diesem unseligen Irthume von der Unnatürlichkeit des dramatischen Gesanges, welchen wir zwar so eben hinlänglich berichtigt zu haben glauben, indeß hier noch von einer anderen Seite beleuchten müssen. Die Melodramatiker geben nämlich als Grund ihres Verfahrens an: man verbinde auf diese Weise Tragödie und Musik und lasse doch jedes in seiner Eigenthümlichkeit bestehen. Dies ist aber schlechthin falsch. Wie früher schon gezeigt worden, ist die Tragödie so erhaben, schroff und wohltönend, daß sie höchst selten die Musik, auch nur als Hintergrund, verträgt. Ihre Handlung ruht nie, säumt selten und ihre Rhythmen gebiert der Augenblick; das innerste Wesen der Musik aber ist lyrisch und expansiv, mithin offenbar kontrastirend und Zwiespalt erregend, sobald sie zwischen und in das Drama eingeschoben werden soll. Geschehe dies aber auch nicht und begleite die Musik blos, so muß sie doch, da sie zunächst und unwiderstehlich auf das Gefühl wirkt, zerstreuen, ablenken und die ruhige Thätigkeit des Verstandes unterbrechen.

Außerdem aber stellt sich der melodramatischen Komposition ein unübersteigliches, in der Natur der Töne gegründetes Hinderniß entgegen. Der Umfang der Sprach- Stimmen- Register beschränkt sich nämlich auf eine halbe, höchstens dreiviertel Oktave, innerhalb welcher sich die Stimme, nach Maaßgabe innerer Bewegung, auf und ab oder fort bewegt. Das Fortschreiten der Rede im Drama wird durch Metrum, Rhythmus, Handlung oder Begebenheit bestimmt. Da nun die Musik Melodie und Harmonie fordert, so denke man sich die Schwierigkeit der melodischen und harmonischen Verknüpfung der bloßen Rede, mit der Begleitung. Bis jetzt ist es noch keinem Melodramatiker eingefallen, diese Schwierigkeit zu beseitigen, daher aber auch der grelle Abstich zwischen Rede und Begleitung oder Zwischenspiel und die Nüchternheit und Dissonanz der ersteren gegen letztere, welche jedem gesunden Ohr auffallen und wehthun und zugleich die Täuschung aufheben und die rein-ästhetische Stimmung unterbrechen, welche in der Tragödie und dem höhern Drama durchaus erhalten seyn will. Anders verhält es sich mit dem Singspiel, wovon mehr weiter unten.

Aus diesen Gründen folgt, daß das Melodrama, als in sich selber uneins und den Keim der Zerstöhrung in sich tragend, niemals ein befriedigendes und für sich bestehendes Ganze sein kann. Dagegen wird die melodramatische Behandlung mit vollem Recht und entschiedener Wirkung zur Anwendung kommen können, sobald eine Pantomine oder eine dramatische Handlung und Begebenheit durch Musik, verdeutlicht, charakterisirt oder gehoben werden soll. —

Das Singspiel.

Das Leben und die Welt gehört dem Wechsel und ist gleich dieser Wechsel nur ein Zirkel, so muß doch dieser Zirkel seinen Umlauf vollenden.

Digitized by Google

Neben dem Ernsten und klar Bestimmten gab ein mildes Geschick dem Menschen das Heitere und das Geheimnißvolle. Dort findet sein Geist Nahrung, hier sein Gemüth; dort ragen ihm die Gipfel des Lebens, hier locken ihn die stillen Thäler; dort baut er seine Triumphbogen, hier seine Hütten, seine Grotten und Lauben; dort strahlt die Sonne, hier ein zauberisches Schattenlicht; dort wohnt die Wahrheit unter stolzem Tempeldach, hier schlummern seine Träume unter dunkler Zweige Schutz. So mit der Bühne und vor allem mit den Tönen, die nur im Wechsel sich wohlgefallen, deren Wechsel darin ruht. Wenn die Majestät und Würde der Oper uns das Höchste und das Edelste offenbart, was eine höhere Natur im Kampfe mit dem Schicksal vermag, so zeige uns das Singspiel alles, was ihm im Schutze einer liebenden, dem Menschen befreundeten Vorsehung, Wunderbares und Menschliches, Schmerzliches und Freudiges wiederfahren kann; es zeige uns den Menschen, wie er so liebenswerth und erfreulich ist, wenn alle seine Kräfte sich in Kampf und Spiel entwickeln und die Funken seiner Phantasie sich zu hellem Feuer entzünden. Deshalb ist das Romantische und das Naive das rechte Reich der Töne. Beide lyrisch und sinnig, kräftig und lebendig, lieblich und zart, sind sie immer ergötzend und die Töne leicht die leichten Fittige entfaltend und aus den Blumenkelchen des Dichters alles Süße sammelnd, flattern freudig im hellfreundlichen Aether umher und entzücken das Auge durch den bunten Abglanz einer heitern Sonne von ihren tausendfarbigen Schwingen. Wenn Plato und Martini bei aller Musik die Poesie obenan stellen und dies von der Musik der Griechen rühmen, so wollen wir auch keineswegs behaupten, daß dieser erste Platz der Poesie nicht auch im Singspiel gebühre, allein der Singspieldichter soll dem Musiker weitere Grenzen stecken als der Operndichter. Wo es nicht die höchsten Güter des Lebens und die Anschauung des Erhabensten in der Natur gilt, da dürfen Phantasie und Laune sich freier bewegen. Nicht immer vermögen wir uns zur gesteigerten Höhe der reinen ästhetischen Idee, die uns die Oper geben soll, zu erheben, wir sind gemüthlich und sinnlich, und der schöne Zweck des Singspiels ist, uns auf nächstem menschlichen Wege durch vielfache Berührung unserer feineren Sinne zu erfreuen und dem Gemüth die mannigfachen Genüsse zu bereiten, in denen sich ein sittliches Leben gern bewegt und es sich behaglich seyn läßt. Darum sey der Stoff nur recht lebendig, frisch und phantastisch; er drücke nie, überrasche oft und fesle stets und was sich an bunten Gestalten kräftig scherzend und muthwillig vor uns bewegt, werde nur immer vom leichten Bande der Grazie umschlungen und durch geistigen Hauch höher belebt. Shakespeare, Lope, Metastasio, Quinault und Göthe, haben Muster dieser Art geliefert und Tiek und Fouqué sind dazu berufen. — Solche Stoffe geben dem Musiker freien Raum und gleichen herrlichen Gärten, in denen er sich freudig ergeht und von prachtvollen und lieblichen Blüthen umduftet, von wechselnden, leicht durch die dämmernden Gebüsche hinstreifenden Gestalten umgaukelt, zu immer neuen, süßen und wunderbaren Tönen angeregt wird. Und nur anregen sollen diese Stoffe, nur leicht verständliche Winke geben, keine zwängende Regel. Recitativische Form und deklamatorischer Ausdruck können ihm zufälliges Bedürfniß werden, aber sie sind nicht nothwendig; Rede und Gesang dürfen wechseln, denn der Stoff selbst besteht aus Formen, deren Bedingung und Zweck eben der Wechsel und in deren Zusammenstellung, oft greller Abstich erfreulich ist, wogegen die Oper, aus umgekehrten Gründen, nur eine Grundstimmung durchweg erfordert. Ueberhaupt sollen die durch das Singspiel erregten Gefühle und Ideen nicht bis in die grundlose und furchtbare Tiefe der Seele dringen, sondern nur wecken, was an freundlichern und wohlthätigen Kräften im oberen Raume derselben ruht. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Ueber die nöthige Vorbereitung zum Schauspielerstande.

(Fortsetzung der im No. 5. abgebrochenen Abhandl.)

Aber bei diesem Allem leuchtet auf der Stelle von selbst ein, daß keine von diesen nothwendigen Eigenschaften des richtigen, guten, ausdrucksvollen, schönen Lesens und der sich darauf gründenden Deklamation erreicht werden kann, wenn dem Leser und Deklamator das richtige Verständniß und die wahre Empfindung des vom Schriftsteller Geschriebenen mangelt. Diese Ueberzeugung führt uns ganz natürlich zu einer kurzen Betrachtung nicht nur der Kenntnisse,

welche ein Schauspieler besitzen muß, wenn er in Geist und Inhalt seiner Rollen vollkommen eindringen, sie verstehen will, sondern auch des Grades der Empfindungsfähigkeit, die ihm bewohnen muß, um von den stärkeren oder leiseren Anklängen der mannigfaltigen Empfindungen, welche der Dichter in seinem Stücke ertönen läßt, gleichmäßig berührt und ergriffen zu werden, um sie wieder in seiner Darstellung gehörig laut werden zu lassen, um den Zuschauer in ähnliche Mitempfindungen zu versetzen.

Schwerlich wird es uns der größte Theil der Schauspieler glauben (und sie haben freilich ihre Gründe dazu, wenn auch nicht gute und die rechten) wenn wir ihnen sagen, daß der Schauspieler — nicht wie er gewöhnlich ist, sondern wie er seyn soll — nicht kenntnißreich genug, nicht durch Wissenschaften und Künste und Menschenbeobachtung und — Sittlichkeit genug gebildet seyn kann. Das ganze Menschenleben von Entstehung des Menschengeschlechts bis auf den heutigen Tag durch alle Zeitalter und Völker und Stände mit seinen Verhältnissen, Sitten und Gebräuchen, Bestrebungen und Neigungen bietet den dramatischen Dichtern den unerschöpflichen Stoff zu ihren Werken dar. Die Gegenwart so gut, wie das Mittelalter und höhere und höchste Alterthum in ihrer Geschichte, in ihren Mythen und Legenden. Und die Kunst will durch die Dichter, daß diese Werke von den Schauspielern so dargestellt, das heißt den Zuschauer zur äußern und innern Anschauung also gebracht werden, daß dieser, so lange er vor der Bühne verweilt, sich in jene Zeiten, unter jene Völker und Menschen, in ihre Denk- und Empfindungsart selbst nicht nur — hinein versetzt wähne, sondern auch wirklich mit ihnen denke und empfinde, ohne welches keine wahre Theilnahme an ihren Handlungen und Schicksalen möglich ist. — Aber schlimm für Zuschauer und Schauspieler und Dichter — ja für das ganze Schauspiel, wenn, abgesehen von dem, was der Dichter dabei verschulden kann, der kenntnißreiche, gebildete Zuschauer am Schauspieler des Widerspruchs mit jener Absicht zu viel entdeckt, oder wahrnimmt und die mythische, historische oder sittliche Gestalt seiner Rolle sich vor seinen Augen nicht vollenden und die nöthige Täuschung der Sinne und der Empfindung nicht gestatten will; wenn der den Griechen darstellende Schauspieler einem Scythen ähnlicher ist, als jenem, der Konsul Roms einem wackern Bürgermeister ähnlicher als dem Haupt der weltgebietenden Republik; Jupiter, Apoll, Minerva, Theseus, Ariadne, Medea, Oedipus, Orest, Achilles und s. w., allen andern ehrlichen Menschenkindern des neunzehnten Jahrhunderts ähnlicher, als den Gebilden Homers, oder der drei großen griechischen Tragiker und den Denkmälern der griechischen bildenden Kunst.

Was folgt für den Schauspieler zunächst daraus? Ganz einfach, daß eine tüchtige Schulbildung seiner eigentlichen Künstlerbildung nothwendig vorangehen müsse, um seine Phantasie, seinen Verstand, seine Urtheilskraft, seinen Geschmack für Wissenschaften und Künste überhaupt zu bilden, ihn fähig mache, sich mit den geistigen Angelegenheiten seiner Kunst würdig zu beschäftigen, um vorbereitet genug zu seyn, sich dann insbesondere mit dem Studium der Poesie, der Mythologie, der Geschichte, der Alterthümer, und der alten Kunstwerke, die ihm mit einem Blick die Ideale der Mythenwelt und der Geschichte versinnlichen, die er selbst auf der Bühne darstellen soll, gründlich zu beschäftigen, um seine Phantasie mit ihren wahren und idealen Gestalten zu erfüllen, und seinen Verstand mit Kenntnissen zu bereichern, die ihm zur Richtschnur und zum Wegweiser bei der Darstellung seiner mythischen und historischen Aufgaben dienen können. Daß er sich so die Kenntniß von dem Geist und dem Charakter des Zeitalters, des Volks aneigne, dem er durch den Dichter jedesmal auf der Bühne angehört, daß er den Dichter also ausgerüstet, nicht nur in Hinsicht auf das Ganze des Schauspiels völlig fasse und verstehe, sondern auch das Einzelne richtig zu deuten, aufzufassen und wiederzugeben im Stande sey. Wohl dem Schauspieler, den eigner Trieb zum Studiren und richtige Ansicht von den Erfordernissen seiner Kunst, noch ehe er die Bühne betrat, zu den Belehrungen der Geschichte, zur Lektüre der alten klassischen Dichter, wenn auch nur in genügenden Uebersetzungen und zum Studium der Mythologie und Alterthümer führte. Und in wessen Künstlers Büchersammlung dürften wohl Voßen's Homer, Stollberg's Aeschylus und Sophokles und Bothe's Euripides und einige der vorzüglichsten Bearbeitungen der alten und neuern Geschichte und die besten auch dem Künstler ganz verständlichen Handbücher über Mythologie und Alterthümer fehlen? Aber auch wohl dem Schauspieler, der auch während seiner praktischen Laufbahn, statt die edle Zeit mit der Lektüre fader und hirnloser Romane zu verschwenden, oder auf eine für Gesundheit, Sittlichkeit und Kunst noch viel nachtheiligere und entehrende Weise zu vergeuden, die ihm nothwendige Menschenkenntniß und Seelenkunde auch aus dem fleißigen Studium

Digitized by Google

der Geschichte und klassischer Biographien von Menschen aller Stände schöpft und vermehrt und so aus dem Schatze der Kenntniß der Menschen in der wirklichen Welt jedesmal ohne Schwierigkeit und mit nicht karger Hand für die Menschen-Darstellung seiner Kunstcharaktere auf der Bühne zu spenden weiß. Wohl dem Schauspieler, der auch durch eigne Beschäftigung mit den bildenden Künsten, wenigstens mit der Zeichenkunst, es darin zu dem Grade von Geschicklichkeit und Einsicht gebracht hat, daß er in die Natur der plastischen Formen einzudringen und sich selbst in der Phantasie schon die Gestalten seiner eignen Rolle ausbilden und mit künstlerischer Klarheit und Freiheit vergegenwärtigen kann. Sicherheit und Wahrheit und Eigenthümlichkeit werden die nächsten Früchte dieser Studien in seinen eignen Leistungen seyn und für den Zuschauer wird der hohe Genuß einer Vollendung erwachsen, welche der in diesen Studien sich Vernachläßigende nimmer erreichen wird. Man kann freilich für die Gestaltungen des gewöhnlichen häuslichen und heutigen Lebens der Geschichte, der Mythologie, der Alterthümer und der Kenntniß der bildenden Künste entbehren; es kann dabei an der täglichen Beobachtung seiner Zeitgenossen genügen; aber kein Schauspieler bilde sich ein, daß mit der Anlage einer griechischen Tunika und des Palliums, oder einer römischen Toga und einer Heldenrüstung, daß mit dem Harnisch und dem Mantel eines Kreuz- und Tempelherren, nun auch schon der Grieche und Römer und Held des Mittelalters fertig sey und daß Orest, Pylades, Cäsar, Brutus, Antonius und Regulus sich in Person vernehmen lassen, wenn man die ihnen von Göthe, Shakespear, Kollin und andern gelieheuen Worte erträglich nachspricht. Um sie als Grieche und Römer sprechen zu lassen, dazu gehört etwas von griechischem und römischem Geist und Sinn, was man aber nicht eben erst aus der Rolle selbst genügend schöpft, sondern durch andere Studien sich vorher schon angeeignet haben muß.

Damit soll indessen nicht behauptet werden, daß der Schauspieler, wie der Künstler überhaupt, auch im eigentlichen Sinne des Worts — Gelehrter seyn und sich mit seinen Studien in das unendliche Meer von einzelnen und systematisch zusammenhängenden Notizen und Kenntnissen — tauchen solle, welche der Gelehrte sich über mehr als eine Wissenschaft sein Lebelang anzueignen sucht. Mit nichten. Aber Gott sey Dank, daß es endlich mit der Gelehrsamkeit dahin gekommen ist, daß sie fähig geworden ist, die fruchtreichern Resultate der Forschungen ihrer Inhaber auch den übrigen verständigen und lehrbegierigen Menschenkindern zu mancherlei Nutz und Frommen verständlich, gemäß und fruchtbar zu machen, so daß ein Jeder für seinen Bedarf davon sich so viel aneigne, als er zu fassen und zu verarbeiten sich fähig fühlt, und daß recht große und wahrhaft tüchtige Gelehrte, trotz der unwilligen Miene mancher ihrer vornehmen Herren Kollegen, sich nicht schämen, die Schätze ihres Wissens in allerlei, auch ungelehrten, Formen, recht gemeinnützig zu machen. Auch den Schauspielern sind für die Zwecke ihrer Kunst so gut, wie den übrigen Künstlern, so manche treffliche Hülfsmittel in Hinsicht auf jene Wissenschaften geboten. Es kommt nur auf ihren guten Willen an, auf ihre Liebe zur Sache, auf ihre Ueberzeugung von der Nothwendigkeit und Unentbehrlichkeit solcher Studien, ob sie davon ernstlich zu ihrer Ehre Gebrauch machen wollen, oder nicht. Und welcher ächte, humane Gelehrte würde wohl seine natürliche Verwandschaft mit dem wahren, gebildeten und nach Bildung strebenden Künstler so verkennen, daß er nicht gern und freundschaftlich dem lehr- und wißbegierigen und sich ihm vertrauenden treulich die Hand böte, um ihm bei solchen Studien die ersten Fingerzeige zu geben, um ihn auf den rechten und kürzesten Weg zu leiten? Das vor zwei tausend Jahren schon im alten Rom vom großen Cicero, selbst einem dankbaren Schüler des großen Schauspielers Roscius, öffentlich vor Gericht ausgesprochene Wort, „daß alle Wissenschaften und Künste, welche die Humanität bezwecken, ein gewisses gemeinschaftliches Band haben und durch Verwandschaft mit einander in genauer Verbindung stehen" — wird doch endlich einmal seine Anwendung auch in gegenseitiger Beziehung auf die Künste der Bühne und die sie unterstützenden Wissenschaften und bildenden Künste finden. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Am 12ten März, das unterbrochene Opferfest, Singspiel in zwei Aufzügen, Musik vom Kapellmeister Winter.

Diesem Singspiel hätte nichts heilsameres widerfahren können als die Säuberung von der buffo-

Digitized by Google

Partie des Stoffs und der Musik. Das Quartett: Kind willst du ruhig schlafen, ist allein noch davon übrig und ein vollgültiger Repräsentant aller seiner Konsorten, daß die reizende Musik kaum für die abgeschmackten Worte entschädigt. zumal Myrha darin, im Widerspruch mit ihrer übrigen Darstellung, als eine wohlunterrichtete Schülerin der Liebe erscheint. Was sonst vom Stoff übrig geblieben, ist zwar mitunter geehnt, aber im Ganzen wohlgeordnet und musikalisch. Die Musik ist größtentheils ausgezeichnet schön, besonders: der Chor der aus der Schlacht heimkehrenden Peruaner; der, bloß von Blasinstrumenten begleitete, vierstimmige Satz des Sextetts und Chors: zieht ihr Krieger, zieht von dannen; Masseru's Arie: allmächtige Sonne, höre der Rache Eid; der Schlußgesang des ersten und das Finale des zweiten Akts, welche besonders in Rücksicht der Harmonie den Meister verkündigen. Durchaus mißlungen und auf gewöhnlichen Effekt berechnet ist dagegen die Arie der Elvira: süß sind der Rache Freuden, welche sich mehrentheils in hohen und schneidenden Gängen und Koloraturen bewegt, die dem Zustande Elvira's nicht angemessen sind und ohne innere Nothwendigkeit das Ohr zerreißen. Unter den Melodien sind am zartesten empfunden: ich war, wenn ich erwachte, Murney's Partie im Schlußgesang des ersten Akts und das Terzett: mein Leben hab' ich ihm zu danken.

Madame Schulz gab die Myrha mit der ihr eignen Virtuosität und ward zum Lohn ihrer schönen Leistung hervorgerufen. Hr. Fischer zählt die Rolle des Masseru mit Recht unter seine Lieblinge und erfreut überdies mit einer eingelegten Scene mit Chor, die am passenden Ort steht und von ergreifender Wirkung ist. Uebrigens geben wir dem denkenden Künstler zu erwägen, ob der Triller auf der Sylbe gen in der Stelle: sie werden Zeugen sein, an seiner Stelle und nicht vielmehr ein obsoleter rein-musikalischer Triller sey; denn das er etwa das Zittern des Masseru, bei der falschen Anklage ausdrücken solle, kann bei einem so verhärteten Bösewicht nicht angenommen werden. Herr Eunike und Herr Blume rundeten das schöne Ganze und besonders hatte Ersterer mannichfache Gelegenheit seinen gefühlvollen Vortrag und seine treffliche Höhe zu zeigen. Hr. Beschort spielte den König mit unaffektirter Würde und Innigkeit. Nur allein mit Elvira können wir nicht zufrieden seyn. Ihre Intonation ist zu scharf und schneidend und sie singt die volle Taktnote allemal aus voller Brust. Ersteres läßt sich auch bei noch so dünner Stimme mildern und letzteres ist nicht immer an seiner Stelle, vielmehr entsteht dadurch oft ein wahres Herausschreien der Töne. Die fleißige junge Künstlerin, welche die Elvira giebt, wird diese Bemerkung prüfen und vielleicht der Berücksichtigung werth finden.

v. G.

Am 16ten März: der Verführer oder: die klugen Frauen, Lustspiel in fünf Aufzügen. (Wiederholt am 17.)

Dieses Stück gehört leider zu denen, die man bereits zum zwanzigsten oder hundertsten Male gesehen zu haben glaubt, wenn man sie zum ersten Male sieht. Was ist auf der modernen Bühne gewöhnlicher als ein aimable roué, der aber keinesweges aimable ist? Was ist gewöhnlicher, als ein Verführer, der seine Künste aus allen verlegenen Romanen gelernt zu haben scheint, und den man doch leider von den meisten Personen des Stücks fein und gewandt nennen hören muß? Was ist gewöhnlicher, als die Schilderung, welche unsere Kurrentschriftsteller in Romanen oder in Schauspielen von der sogenannten großen Welt geben, als sey sie fast nur ein Sammelplatz von Tiegern, Wölfen und Affen? Was ist gewöhnlicher als jene grelle Scheidung der Stadt und des Landes, des Hoflebens und des engen bürgerlichen Lebens, — gleichsam als ständen auf der einen Seite nur milde Schäfer und auf der andern — Gott weiß was für Schreckliches. Wie traurig ist endlich der Gedanke, als habe die Arglist sämmtlichen unschuldigen Menschen auf allen Schritten und Tritten Netze gestellt und Gruben gegraben, so daß jene Unschuldigen wohl gar am besten thäten, stets zu Hause zu bleiben, und die Thüren sorgsam zu verriegeln.

Der Anzeiger dieses Verführers gesteht mit Freuden, daß er die Welt überhaupt nicht so arg findet, und in soweit er die große Welt kennet, so ist ihm daselbst viel mehr Feinheit, Klarheit, Gewandtheit; mitunter freilich auch wohl das gefährliche Talent zu Intriguen, und die Lust mit sich und andern im Leben Komödie zu spielen; keinesweges aber so häufig Arglist und Bos-

Digitized by Google

heit begegnet, als es sich jene Komödiensteller einbilden.

Aber — (wir möchten es fast zu behaupten wagen) — sie bilden es zum Theil wohl selbst nicht so schlimm ein, sondern schildern die Sache nur so darauf los, weil das unendlich bequem und einmal so Herkommens ist. Auch im Publikum glaubt ihnen fast niemand, sondern man sieht sich die Sache nur so zum Spaße einmal mit an. Sollte übrigens der Verfasser dieses Verführers wirklich und im wahren Ernste an seine Schilderung glauben, so möchten wir ihn wohl fragen: Wo ist denn die große Welt, die sich alle fünf Minuten selbst die große Welt nennt? (ein Umstand, der allein schon dieses Stück um jede Wahrheit bringen muß, und es zum dürftig ersonnenen Mährchen stempelt), wo ist die große Welt, die so laut und unfein mit sich selbst kokettirt, die so unbeholfen jedermann in ihre Karten sehen läßt, die so witzlos lästert u. s. w. Wo ist das Haus in der großen Welt, das einen Menschen, wie der hier geschilderte Aichstedt ist, nicht durchschauen würde, es müßte denn nur von Blinden und Tauben bewohnt seyn.

Wir könnten hier unsere Bemerkungen über das Stück, das sich ohnehin gewissermaßen von selbst recensirt, schließen; doch halten wir für gut, um von keinem misverstanden zu werden, noch folgende kurze Worte hinzuzusetzen. Erstens: Man glaube nicht, daß unsre Abneigung gegen den Verführer aus einer allgemeinen Abneigung gegen die Familiengemälde herrühre; denn wir erkennen diese Gattung als eine an sich achtbare an, und wir finden z. B. in einigen Iffländischen Stücken dieser Art wahrhaften Genuß, worüber wir gelegentlich ausführlicher zu reden gedenken. Zweitens: Was die sogenannte große Welt betrifft, so können wir uns über die Art, wie sie nach unserer Ansicht geschildert werden sollte, am kürzesten dadurch aussprechen, daß wir auf Göthe verweisen, und zwar auf Clavigo, den Großcophta, einige Parthien im Wilhelm Meister, die natürliche Tochter und — — auf gewisse wohlbekannte Epigramme des vortrefflichen Dichters.

Madame Devrient, die sich in Berlin bisher nur in tragischen und ernsten Rollen gezeigt hatte, bewies bereits in ihrer ersten hier gesehenen Lustspielrolle (im Vielwisser), daß es ihr keineswegs an Anlage dafür fehle, und sorgsam und fleißig verbesserte sie bei jeder neuen Darstellung jenes Stücks, was in der früheren noch ungenügend scheinen konnte. Um so sicherer durften wir bei ihrer zweiten Lustspielrolle Eveline im Verführer, Studium und Eifer erwarten, und wir haben uns in dieser Hoffnung keineswegs getäuscht. — Wir mögen unsere freundlichen Leserinnen, die wir in diesem Augenblicke ganz besonders im Sinne haben, nicht durch schwerfällige Theorien des Lustspieles quälen; wohl aber wollen wir ihnen durch ein einziges Wort eine rasche Anschauung der Idee desselben geben, indem wir dieselbe als das Spiel des Lebens in der Freiheit bezeichnen. Wer also darstellen kann (man verstatte die scheinbare Wiederholung) Spiel, Leben und Freiheit, der eignet sich auch für das Lustspiel, und da wir dieses Talent bei Madame D. bemerkt haben, so sind wir verpflichtet, diese auszusprechen. Das herrliche Ziel kann erreicht werden durch Fleiß und Studium, und das ist es, was wir für alle Zukunft dieser Künstlerin empfehlen, so wie sie es bisher sich immer selbst bereits empfohlen hat. — Auch das herrlichste Talent kann verflattern, wenn es nicht mit dem Fleiße Hand in Hand geht. Möge diese Vereinigung bei Mad. D. stets fortdauern.

Herr Stich, als Baron Aichstedt, könnte uns veranlassen, das zu wiederholen, was wir über ihn in der Rolle des Vielwissers gesagt haben, doch wollen wir lieber jede Weitläuftigkeit vermeiden und nur auf das Blatt unsrer Zeitung hindeuten, welches die Anzeige jenes Stücks enthält.

3 fr.

Einige Worte über die letzte Aufführung des Kaufmanns von Venedig. (Dienstag den 12ten März).

(An den Herausgeber des dramaturgischen Wochenblatts.)

Bei der großen Milde, welche in Ihrem Wochenblatte vorherrschend ist in Beziehung auf die darstellenden Künstler, könnte es scheinen, als käme ich ungelegen mit nachstehenden Bemerkungen, welche nichts weniger als milde sind. Doch die Sache liegt mir zu sehr am Herzen, und ich theile Ihnen meine Ansicht mit; mögen Sie davon Gebrauch machen wollen in Ihrem Blatte oder nicht.

Digitized by Google

Ich sah am Kaufmanne von Venedig zum erstenmale in meinem Leben ein Shakespearesches Lustspiel. Ueber dieses Werk ist in den ersten Stücken Ihres Blattes sehr gründlich und auch für Schauspieler belehrend geurtheilt worden. Nach dem, was in jenem Aufsatze über die Darstellung gesagt wurde, erwartete ich nun freilich nicht etwas durchaus vollendetes, aber etwas so mangelhaftes hätte ich mir doch nicht gedacht, als ich wirklich vorfand. Was willst du denn? wird mancher vielleicht sagen. War nicht der Shylock vortrefflich? Eben so der Antonio? Und was hast du an der Familie Gobbo auszusetzen? Allerdings waren Shylock, Antonio und der alte Gobbo vortrefflich, und an dem jungen Gobbo habe ich auch nichts auszusetzen, es seien denn einige zu grelle Töne, die nicht wohl dürfen vernommen werden innerhalb des Zauberbezirks Shakespearescher Dichtung; aber ich bitte, zunächst zu bedenken, daß das Stück noch einen fünften Aufzug habe, in welchem von allen jenen Personen nur noch Antonio und Lanzelot und zwar mit wenigen Worten auftreten, und daß bei Shakespeare ein fünfter Aufzug kein fünftes Rad am Wagen sey. In der That findet sich in dem Stücke außer den obigen Personen noch eine ganze höchst bedeutsame Quadrille von Liebesleuten, wobei freilich einer der unglücklichen Prinzen den andern als Dame an die Hand nehmen muß. Mit dieser Quadrille hat es mein Tadel zu schaffen, doch mit Ausnahme des Prinzen von Marocco, gegen den ich nichts einzuwenden habe.

Porzia trat auf mit einer in etwas gemachten Hoheit und Vornehmheit, welcher sie gar wohl entrathen konnte, und welche das Weib um seine siegreichsten Waffen bringt. Noch weniger aber genügte mir ihr Spiel als junger Doktor; denn sie hatte eine Stimme angenommen, mit welcher sie wenigstens zu Anfang sich selbst parodirte, so daß namentlich die herrlichen Worte von der Gnade ihre Wirkung verfehlen mußten.

Nerissa war nicht frei, lebendig und muthwillig genug. Es schien, als ob dies herrühre von einer heiligen Scheu vor den Worten des Dichters, und wenn eins sein soll, so ist eine solche Befangenheit freilich unendlich besser als das Umgekehrte.

An der Jessica vermißte man die Keckheit und Liebesgluth, mit welcher dieser Charakter, der empfindsamen Seelen vielleicht zu grell scheinen könnte, vom Dichter ist ausgestattet worden.

Aus diesem allem ziehe ich den Schluß, daß es wohl unendlich schwer sein müsse, einen weiblichen Charakter in einem Shakespeareschen Lustspiele darzustellen, sonst würde es den drei Damen, welchen wir so manchen Kunstgenuß verdanken, gewiß gelungen seyn, uns etwas vollendeteres zu schenken. Ueberdies muß aber auch bedacht werden, daß alle drei ihre Rollen zum ersten Male spielten. Schon die nächste Darstellung kann viel ändern, und ich bin hauptsächlich darum mit der Sprache so frei herausgegangen, weil ich überzeugt bin, daß es den Künstlerinnen ein hoher Ernst sey, uns ein Werk Shakespeare's ganz im Geiste des Dichters wiedergeben zu wollen. Gewiß aber ist es nicht allein an sich sehr schwer, einen weiblichen Charakter in einem Shakespeareschen Lustspiele darzustellen, es ist dies auch verhältnißmäßig der Fall, wenn man nämlich die weiblichen Charaktere gegen die männlichen hält. Denn im Lustspiele hängt sich ja so vieles an das Herkömmliche und Uebereinkömmliche. Die Frauen aber fühlen sich berufen, dessen zu hüten, was eben jetzt herkömmlich und übereinkömmlich ist; sie fühlen sich berufen, der Sitte zu hüten. Sie könnten sich demnach leicht etwas vergeben, falls das Publikum nicht Empfänglichkeit genug besitzen sollte für die Dichtung des großen Meisters. Doch die Künstlerinnen müssen sich über diese Furcht hinwegsetzen, denn das Publikum wird diese Empfänglichkeit schwer erhalten, falls sie ihm dieselbe nicht geben. Sie müssen denken: Ich bin jetzt nicht, die ich im Leben wirklich bin, ich bin Porzia, Nerissa, Jessica, die gelebt haben vor Jahrhunderten, in der Seele des größten dramatischen Dichters, und der hat ihr Leben zu verantworten, nicht ich. Mit dieser Zuversicht wird sich die Schauspielerin bei unserm Publikum, so viel ich dasselbe irgend kenne, nicht schaden, dem Publikum aber immer mehr den Weg bahnen zum Verständnisse des Dichters.

Wenn ich nun, nachdem ich so viel gescholten habe, noch um etwas bitten darf, so bitte ich, daß die Damen sich besonders des fünften Aufzuges annehmen mögen. Die Männer werden dann schon nachfolgen, wie das unsere Schuldigkeit ist. Dieser fünfte Aufzug, diese Mondscheinnacht, ist ja doch einzig auf unserer Bühne. Nur der letzte Aufzug der Indischen Sacontala scheint mir ähnliches zu bieten. Wir sind im fünften Aufzuge unseres Dramas der Erde entrückt, und doch wieder so vertraut worden mit derselben durch die Liebe, über welche in Antonio's bedeutender Gestalt Menschenwürde gleichsam den Segen

Digitized by Google

spricht. Das aber ist die Hauptsache für die Darstellung, daß von den drei liebenden Paaren uns jedes wirklich eine besondere Darstellung der Liebe gebe. Auf einer Seite steht der üppige Scherz der Liebe, Graziano und Nerissa, auf der andern die Phantasterei der Liebe, Lorenzo und Jessica, in der Mitte die Liebe selbst, Bassanio und Porzia, die Liebe, die freilich sich mehr beschränkt auf das Erdenleben, um die beiden andern Gestaltungen, welche sie in sich hätte aufnehmen können, neben sich gewähren zu lassen. Ob übrigens unser Dichter diese Beschränkung mußte, oder ob er sie wollte, kann dem nicht zweifelhaft seyn, der Romeo und Julie kennt.

Ich scheide von den Frauen, und denke bei den Männern mich kürzer, wenn auch nicht erbaulicher zu fassen.

Der Charakter des Bassanio ist ein sehr schwieriger, eben weil ihn, wie schon in dem oben angeführten Aufsatze angegeben worden, Antonio in Schatten stellt. Leichter Weltsinn, frisches Blut, feiner Anstrich, gutmüthige Herzlichkeit — ums Himmelswillen aber kein Pathos — das hält ihn und macht ihn anziehend. Unser Bassanio war zu leidenschaftlich abgerissen, und brachte uns fast ganz um die fröhliche Leichtigkeit, welche Antonio's Schwermuthe gegenüberstehend die wahre Lebensluft dieses Charakters ist. In Hinsicht der Art, wie die Verse gesprochen wurden, berufe ich mich ganz auf den Aufsatz über Nathan den weisen, welchen Sie im neunten Stücke mitgetheilt haben.

Graziano, der übermüthige Spaßmacher, war in die Hände eines zärtlichen Vaters gefallen, was zu den dunkeln Schickungen gehört, welche mitunter auch auf der Bühne walten. Doch sey gern anerkannt, daß der Inhaber die Rolle mit großem Fleiße und sogar zuweilen mit Humor spielte. Das Urbild des Dichters darzustellen konnte ihm nicht anders als unmöglich seyn in dieser seiner Eigenthümlichkeit ganz widerstrebenden Aufgabe.

Lorenzo könnte, wie in Ihrem Blatte mit Recht bemerkt worden, auch im Sinne des Dichters, gegen Jessica gehalten, anfangs kalt erscheinen, aber in solch einer Mondscheinnacht thaut man doch auf. Die mythologischen Dinge, welche wegblieben, während manches keckgesagte sich glücklich behauptet hatte, hätten dieses Aufthauen vielleicht veranlassen können.

Endlich der Prinz von Arragonien. Daß er die Rolle zu edel nahm, wie in Ihrem Blatte von einer früheren Darstellung gesagt worden, kann ich für dieses Mal nicht behaupten; aber wohl, daß er dieselbe zu heftig und leidenschaftlich nahm, und so den Gecken nicht darstellte, welchen er darzustellen hat.

Damit sey diese tadelnde Anzeige beschlossen, und ich wünsche nichts mehr, als daß all mein Tadel durch die nächste Vorstellung möge ganz entkräftet werden, und wir in der That ein Shakespearesches Lustspiel auf unserer Bühne würdig ausgeführt sehen mögen, wodurch ein großer Schritt zur Vervollkommnung derselben würde gethan seyn.

X.

Von diesem Wochenblatt wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poststraße Nr. 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Januar bis Junius zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhandlung zu bekommen ist.

Druckfehler im vorigen Stück.

Seite 94, erste Spalte, Zeile 6 von unten, lese man identifizirendem Ausdruck statt: idealisirendem —

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 6. April 1816.

Nr. 14.

(Verspätet.)

Am 6ten März, Don Juan, Singspiel in zwei Abtheilungen, Musik von Mozart.

Dies Meisterwerk erschien heute in einer veränderten Gestalt. Hr. Blume gab den Don Juan, Mademoiselle Eunike die Zerline, Hr. Unzelmann den Leporello und Hr Sieber den Komthur. Daß Hr. Fischer den Don Juan unübertrefflich darstellt und besonders den dissoluto punito, der er eigentlich seyn soll, mit den treusten Farben schildert, bestreitet wohl niemand und Hr. Blume selbst wird es, als denkender Künstler, gewiß einräumen; um so verdienstlicher ist daher dasjenige, was letzterer in dieser schwierigen Rolle leistet. Die gefährlichste Klippe des darstellenden Sängers und der sicherste Probierstein gereifter Kunst bleibt immer die Arie: fin ch'han dal vino calda la testa, deren Tempo, Presto, Takt, ♯, und üppiger Rhythmus, eine ungemeine Haltung der Stimme und Oekonomie des Athems, neben ausdrucksvoller, alle Anstrengung verbergender Mimik erfordert. Hr. Fischer singt diese Arie auch italienisch und sie gewinnt dadurch sehr, nicht nur weil sie so komponirt worden, sondern weil der italienische Text durch Kontraktion und Elision die große Schwierigkeit des schnellen Tempo erleichtert, der jetzt untergelegte schwerfällige deutsche Text aber neue Hindernisse in den Weg legt. — Mademoiselle Eunike ersetzte ihre Mutter. Ersetzte? Nein! diese Zerline wird ewig unersetzlich bleiben und wie die Natur die Mutter auf das Gemüthliche und Komische angewiesen, so ist es die Tochter auf das Naive und Sentimentale. Darum ist es auch nicht zuviel behauptet, daß die Mutter nicht älter sey als die Tochter. Ein feiner Zug war es im Spiel der letzteren, daß sie in dem reizenden Duett mit Don Juan: gieb mir die Hand mein Leben — nach der Stelle: wohlan! den Raum der Fermate, zwischen dem Andante und Allegro, dazu benutzte, eine Bangigkeit über ihren allerdings treulosen und übereilten Entschluß anzudeuten. — Was Hrn. Unzelmann anlangt, so ist er so durchaus komisch und war heute wieder so unerschöpflich an Laune, daß man ihm seine, allerdings großen Sünden gegen Mozart zu verzeihen gezwungen wird. Ob dieser nicht aber noch im Grabe einiges konvulsivisches Zucken verspürt, lassen wir dahin gestellt seyn! Hr. Sieber erhöht den Werth des dreistimmigen Satzes durch seinen vollen Baß und giebt auch die Solopartieen lobenswerth; indeß ist der Komthur, wie der Geist im Hamlet, eine höchst schwierige Rolle und es gehört recht viel Geist und Fleisch und Blut dazu, um recht entgeistert und steinern zu erscheinen.

Mademoiſ. Schmalz, Mad. Schulz und Hr. Eunike sangen trefflich. Besonders verdient Mad. Schulz die ehrenvollste Auszeichnung, daß sie die früherhin hier fast nie gehörten Arie: mi tradi quell' alma ingrata und ah fuggi il traditor! von welchen die erstere eine wahre Herkules Arbeit ist, sang und so vollendet sang. Ihr mächtiges, klangvolles Organ leiht der ganzen Musik neuen Reiz.

Wenn man hört mit welcher Sicherheit und Leichtigkeit das hiesige Orchester diese schwierige Musik von Anfang bis zu Ende ausführt, so kann man sich des Aergers oder Lachens nicht erwehren, daß das Florentinische Orchester den ersten Akt des Don Juan, nach neun mißlungenen Proben für

Digitized by Google

spricht. Das aber ist die Hauptsache für die Darstellung, daß von den drei liebenden Paaren uns jedes wirklich eine besondere Darstellung der Liebe gebe. Auf einer Seite steht der üppige Scherz der Liebe, Graziano und Nerissa, auf der andern die Phantasterei der Liebe, Lorenzo und Jessica, in der Mitte die Liebe selbst, Bassanio und Porzia, die Liebe, die freilich sich mehr beschränkt auf das Erdenleben, um die beiden andern Gestaltungen, welche sie in sich hätte aufnehmen können, neben sich gewähren zu lassen. Ob übrigens unser Dichter diese Beschränkung mußte, oder ob er sie wollte, kann dem nicht zweifelhaft seyn, der Romeo und Julie kennt.

Ich scheide von den Frauen, und denke bei den Männern mich kürzer, wenn auch nicht erbaulicher zu fassen.

Der Charakter des Bassanio ist ein sehr schwieriger, eben weil ihn, wie schon in dem oben angeführten Aufsatze angegeben worden, Antonio in Schatten stellt. Leichter Weltsinn, frisches Blut, feiner Anstrich, gutmüthige Herzlichkeit — ums Himmelswillen aber kein Pathos — das hält ihn und macht ihn anziehend. Unser Bassanio war zu leidenschaftlich abgerissen, und brachte uns fast ganz um die fröhliche Leichtigkeit, welche Antonio's Schwermuthe gegenüberstehend die wahre Lebensluft dieses Charakters ist. In Hinsicht der Art, wie die Verse gesprochen wurden, berufe ich mich ganz auf den Aufsatz über Nathan den weisen, welchen Sie im neunten Stücke mitgetheilt haben.

Graziano, der übermüthige Spaßmacher, war in die Hände eines zärtlichen Vaters gefallen, was zu den dunkeln Schickungen gehört, welche mitunter auch auf der Bühne walten. Doch sey gern anerkannt, daß der Inhaber die Rolle mit großem Fleiße und sogar zuweilen mit Humor spielte. Das Urbild des Dichters darzustellen konnte ihm nicht anders als unmöglich seyn in dieser seiner Eigenthümlichkeit ganz widerstrebenden Aufgabe.

Lorenzo könnte, wie in Ihrem Blatte mit Recht bemerkt worden, auch im Sinne des Dichters, gegen Jessica gehalten, anfangs kalt erscheinen, aber in solch einer Mondscheinnacht thaut man doch auf. Die mythologischen Dinge, welche wegblieben, während manches keckgesagte sich glücklich behauptet hatte, hätten dieses Aufthauen vielleicht veranlassen können.

Endlich der Prinz von Arragonien. Daß er die Rolle zu edel nahm, wie in Ihrem Blatte von einer früheren Darstellung gesagt worden, kann ich für dieses Mal nicht behaupten; aber wohl, daß er dieselbe zu heftig und leidenschaftlich nahm, und so den Gecken nicht darstellte, welchen er darzustellen hat.

Damit sey diese tadelnde Anzeige beschlossen, und ich wünsche nichts mehr, als daß all mein Tadel durch die nächste Vorstellung möge ganz entkräftet werden, und wir in der That ein Shakespearesches Lustspiel auf unserer Bühne würdig ausgeführt sehen mögen, wodurch ein großer Schritt zur Vervollkommnung derselben würde gethan seyn.

X.

Von diesem Wochenblatt wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poststraße Nr. 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Januar bis Junius zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhandlung zu bekommen ist.

Druckfehler im vorigen Stück.

Seite 94, erste Spalte, Zeile 6 von unten, lese man identifizirendem Ausdruck statt: idealisirendem —

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 6. April 1816.

Nr. 14.

(Verspätet.)

Am 6ten März, Don Juan, Singspiel in zwei Abtheilungen, Musik von Mozart.

Dies Meisterwerk erschien heute in einer veränderten Gestalt. Hr. Blume gab den Don Juan, Mademoiselle Eunike die Zerline, Hr. Unzelmann den Leporello und Hr Sieber den Komthur. Daß Hr. Fischer den Don Juan unübertrefflich darstellt und besonders den dissoluto punito, der er eigentlich seyn soll, mit den treusten Farben schildert, bestreitet wohl niemand und Hr. Blume selbst wird es, als denkender Künstler, gewiß einräumen; um so verdienstlicher ist daher dasjenige, was letzterer in dieser schwierigen Rolle leistet. Die gefährlichste Klippe des darstellenden Sängers und der sicherste Probierstein gereifter Kunst bleibt immer die Arie: fin ch'han dal vino calda la testa, deren Tempo, Presto, Takt, $\frac{2}{4}$, und üppiger Rhythmus, eine ungemeine Haltung der Stimme und Oekonomie des Athems, neben ausdrucksvoller, alle Anstrengung verbergender Mimik erfordert. Hr. Fischer singt diese Arie auch italienisch und sie gewinnt dadurch sehr, nicht nur weil sie so komponirt worden, sondern weil der italienische Text durch Kontraktion und Elision die große Schwierigkeit des schnellen Tempo erleichtert, der jetzt untergelegte schwerfällige deutsche Text aber neue Hindernisse in den Weg legt. — Mademoiselle Eunike ersetzte ihre Mutter. Ersetzte? Nein! diese Zerline wird ewig unersetzlich bleiben und wie die Natur die Mutter auf das Gemüthliche und Komische angewiesen, so ist es die Tochter auf das Naive und Sentimentale. Darum ist es auch nicht zuviel behauptet, daß die Mutter nicht älter sey als die Tochter. Ein feiner Zug war es im Spiel der letzteren, daß sie in dem reizenden Duett mit Don Juan: gieb mir die Hand mein Leben — nach der Stelle: wohlan! den Raum der Fermate, zwischen dem Andante und Allegro, dazu benutzte, eine Bangigkeit über ihren allerdings treulosen und übereilten Entschluß anzudeuten. — Was Hrn. Unzelmann anlangt, so ist er so durchaus komisch und war heute wieder so unerschöpflich an Laune, daß man ihm seine, allerdings großen Sünden gegen Mozart zu verzeihen gezwungen wird. Ob dieser nicht aber noch im Grabe einiges konvulsivisches Zucken verspürt, lassen wir dahin gestellt seyn! Hr. Sieber erhöht den Werth des dreistimmigen Satzes durch seinen vollen Baß und giebt auch die Solopartieen lobenswerth; indeß ist der Komthur, wie der Geist im Hamlet, eine höchst schwierige Rolle und es gehört recht viel Geist und Fleisch und Blut dazu, um recht entgeistert und steinern zu erscheinen.

Mademoiſ. Schmalz, Mad. Schulz und Hr. Eunike sangen trefflich. Besonders verdient Mad. Schulz die ehrenvollste Auszeichnung, daß sie die früherhin hier fast nie gehörten Arie: mi tradi quell' alma ingrata und ah fuggi il traditor! von welchen die erstere eine wahre Herkules Arbeit ist, sang und so vollendet sang. Ihr mächtiges, klangvolles Organ leiht der ganzen Musik neuen Reiz.

Wenn man hört mit welcher Sicherheit und Leichtigkeit das hiesige Orchester diese schwierige Musik von Anfang bis zu Ende ausführt, so kann man sich des Aergers oder Lachens nicht erwehren, daß das Florentinische Orchester den ersten Akt des Don Juan, nach neun mißlungenen Proben für

Digitized by Google

unausführbar erklärt haben soll. Nur eine Bemerkung. Hr Möser begleitet zwar die Arie: horch auf den Klang der Zitter — sehr fertig pizzicato auf der Geige, allein ein guter Flügel thut doch bessere und gute Dienste.

v. G.

Am 21sten März: Die Schuld, Trauerspiel in fünf Abtheilungen von Adolph Müllner (Mad. Schröck Elvire.)

Wäre nicht der neun und zwanzigste Februar gewesen, so würde dieses Werk unsers lieben Dichters, welches er selbst das Erzeugniß eines trüben Herbstmonats nennt, eben zu Frühlings-Anfang wieder auf die Bühne gebracht worden seyn, nachdem es seit dem Tode der verewigten Bethmann geruhet hatte; aber durch das böse Schaltjahr kam alles in Unordnung, und während zarte Berliner Frauen hinausfuhren ins Freie, um den Frühling zu begrüßen am 29sten März Abends 6 Uhr, rollte in der Stadt der Bühnenvorhang auf, und Herr Rochus Pumpernickel trat auf als Herold des Lenzen. In der That, ich halte auf Tage, wie unser Dichter, und es würde mir recht erfreulich gewesen sein, dessen gewaltiges Herbstgedicht zur Feier des ankommenden Frühlings zuerst auf der Bühne zu sehen. Doch es konnte nicht sein — also weiter. Dichter werden geboren, so glauben wir. Der gute alte Reim-Lexikograph Männling behauptet dagegen, daß dieselben nicht geboren, sondern durch eine gründliche Anweisung zu Wege gebracht würden, wie er selber sie denn schaarenweis zu Wege gebracht habe, welches alle seine Schüler bezeugen müßten, so viel nicht ein undankbares Herz hätten. Wir mögen lachen über den guten Mann und doch liegt etwas in seiner Behauptung, wiewohl sie unbedingt aufgestellt natürlich grundfalsch ist. Der Mensch kann durch Bildung wieder zur Natur zurückgelangen in ihrem innersten Wesen, und überdies ist ja die Gränzlinie am letzten Ende doch nicht zu ziehen, weil alles menschliche Bestreben doch wieder in den großen Wirkungskreis der Natur fällt. Zu denjenigen Dichtern nun, welche recht eigentlich durch Bildung wieder zu dem einfach Wahren und Natürlichen hindurch gelangt sind, scheint mir ganz besonders Müllner zu gehören. Was derselbe in diesem seinen zweiten tragischen Werke geleistet hat, giebt demselben einen Platz unter den bedeutendsten Erscheinungen auf der deutschen Bühne, ja wenn wir von der großen Dürre der letztern Zeit reden, so müssen wir sie zu den wenigen Oasen in der Wüste rechnen. Wer das Werk gelesen hat, weiß übrigens, daß demselben eine ausführliche Recension eines Wiener Kunstrichters, welche Anmerkungen des Dichters selbst begleiten, beigegeben ist. An diese Recension, so wie an die Bemerkungen im 12ten Stück des Wochenblattes über den neun und zwanzigsten Februar desselben Verfassers, denke ich zu knüpfen, was ich selber über das Werk, zu sagen wünsche.

Um zuerst von dem Metrischen des Stücks, als dem zunächst in die Augen fallenden, zu reden, so kann ich dem von Müllner meistentheils auch hier wie im 29sten Februar gebrauchten trochäischen Vers fürs Drama nicht so abhold seyn als der Berliner Recensent des letztgenannten Stücks. Ich meine nämlich, daß überhaupt Form und Inhalt sich so strenge nicht scheiden lassen, und daß der Dichter, falls ihm eine andere Form für das, was er sagen wollte, die natürliche geschienen hätte, diese andere würde gewählt haben, es sey denn, daß seine Seele im voraus eingenommen war für eine schon bestehende Form; und das ist nicht der Fall, denn Müllner hat sich den trochäischen Vers, wie er ihn in der Schuld und im 29sten Februar gebraucht, in der That erst selbst gebildet.

Daß übrigens der trochäische Vers die Grundlage des Drama's sein könne, beweiset das Beispiel der Spanier, und ein ganzes Volk hat in solchem Falle nie unrecht, doch aber lassen die Spanier den jambischen Vers besonders in pathetischen Stellen mit dem trochäischen wechseln, so daß der trochäische Vers im Grunde nicht viel anders anzusehen ist als die Prosa in der Shakespearschen Form. Nun kann man aber weiter fragen, sollte denn auch diese Versart dem deutschen Drama angemessen sein, und, eben so wie Müllner sie gehalten hat, allgemeine Anwendbarkeit bekommen können? — Das letzte scheint Müllner selbst nicht zu glauben, sonst würde nicht in seinem Ungurd, nach dem zu urtheilen, was Recensent davon kennt, der jambische Vers vorherrschend sein; aber in einzelnen Dramen, wie die Schuld, finde ich den trochäischen Vers sehr passend, besonders aus dem in der Wiener Recension angegebenem Grunde, daß in der Schuld sich Alles schon mehr zur Entwickelung neige, und eben im Trochäus die Beschäftigung das Charakteristische sey. Auch darin kann ich nicht einstim-

Digitized by Google

men mit dem Berliner Kunstrichter, daß der Reim aus dem Dialog zu verbannen sey. Welch eine Wirkung macht derselbe, um nur eins anzuführen, in Schlagreden z. B. in der Braut von Messina zwischen den beiden Halbchören und der Beatrice. Kein antiker Trimeter kann diese Wirkung hervorbringen; vor allem aber muß ich bemerken, daß wir uns die Verse unsers Dichters nicht vereinzelt, sondern zu Perioden vereinigt denken müssen, wie diese Perioden gleich in dem ersten Monolog so bestimmt, und ich möchte sagen, musikalisch abgerundet sich aussprechen. Die Reime unsers Dichters sind fast durchaus rein in diesem Werke, so genialisch leicht die Form behandelt zu sein scheinen könnte. Nur in dem fast als Orakel behandelten königlichen Ausspruche: „das Geschlecht der Oerindur" u. s. w. kann ich mir das auf Säule gereimte eile um so weniger gefallen lassen, da ein solcher Nachdruck auf den Worten liegt, daß sie dem Zuschauer keine in das Ganze verschwimmenden Töne sein sollen. Ueberhaupt kann das auf eu oder äu gereimte ei wohl schwer vertheidigt werden, so erlauchte Gewehrsmänner man auch anführen mag. Noch schlimmer aber wird die Sache, wenn der rechte Reim so nahe liegt, wie hier — die Eule. An das Versmaaß soll man übrigens den Maaßstab nicht legen, den der Wiener Recensent daran gelegt hat, denn der Reim ist das Entscheidende bei der romantischen Poesie. Sonst könnte man Müllner allerdings vorwerfen, daß er mit einem einsylbigen schwachbetonten Worte oftmals seine Trochäen anfängt; aber wer will es mir denn wehren, wenn ich einen Vers wie:

aus der Harfe Saiten schwinget

nicht für einen trochäischen, sondern für einen sogenannten Anacreontischen ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ nehmen, und so könnte man weiter gehen. Wenn ich nun aber Müllners trochäischen Vers nicht als allgemeingültig für das deutsche Trauerspiel anerkannt habe, so wird man freilich fragen: Welche Versart hältst du denn für die rechte? Als ein Vorwurf weiteren Streites sey es hier mit wenigen Worten gesagt. Den Knittelvers, wie Göthe und Schiller ihn ausgebildet haben, halte ich für die recht eigentliche metrische Grundlage des deutschen Trauerspiels, auf welche dann nicht nur reimlose Jamben (doch bitte ich das schlechte Werkzeug in Shakespeare's oder Schillers Geiste zu gebrauchen) sondern gar mannichfaltige Verse und Reime sonst noch gebaut werden können, selbst die Prosa nicht ausgeschlossen, wie Göthe in dieser Hinsicht die Bahn gebrochen hat im Faust.

Was die Charaktere betrifft, so fürchtet der Dichter, daß sein Hugo zu sehr Sünder sey, und bezieht sich deshalb auf Aristoteles. Allein ich kann dem Dichter hier nicht unbedingt beitreten. Wo bliebe ich dann vor Shakespeare, dessen Richard der dritte gewiß kein „leidlicher Mensch" ist? Müllner als sein eigner Gegner, wird mir, seinem Sachwalter, antworten, daß am Ende alles auf die Stellung ankomme, daß in diesem Falle unsere Theilnahme nicht sowohl an den Helden als an den Untergang des Helden sich heftet, aber beim Macbeth ist es doch anders, und nun schlage ich mich auf die Seite meines edlen Gegners, welcher zugleich wie sein in den Hexenwald reitender Ritter die Waffen gegen sich selber führt. Die gastliche Schwelle, der Nachttrunk, die helle Orgel in der Brust des Pförtners, und was führe ich Einzelnes all — das ganze Gedicht macht, daß wir uns einheimisch fühlen auf Macbeths Schlosse, und eben darum den Eigenthümer desselben für einen wirklichen Menschen halten. Den Menschen aber entschuldigt der Mensch. Bei dem aber aus der Reflexion entsprungenen Helden einer Tragödie holt er sein Kompendium der Psychologie hervor und richtet nach diesem. Damit sei keineswegs behauptet, daß Müllners Hugo der letzteren Gattung angehöre. Ich wollte nur so viel sagen, daß wenn der Dichter in der obigen Aeußerung sich nicht selber zu nahe that, der Grund seiner Besorgniß mir darin zu liegen scheine, daß er fühlte, er habe sein Stück nicht menschlich genug umgeben, nicht genug eingebürgert auf Erden, um dem Heiden allgemeinmenschliche Theilnahme zu sichern. Auf jeden Fall hat aber der Dichter mehr gethan als in der Braut von Messina geschehen ist, — und gewiß wird die Kunst den reichbegabten in der Folge ganz ihrer ältern Schwester, der Natur, überlassen.

Der Plan des Trauerspiels gehört allerdings zu den trefflichsten und kunstreichsten, die seit dem König Oedipus des Sophokles entworfen worden. Nur eine Bemerkung wage ich darüber. Sollte die mit Recht gerügte Weglassung der Zweikampfs-Scene auf der Wiener Bühne nicht darin ihren Grund gehabt haben, daß den Leuten der vierte Akt zu lang vorkam? Ich muß gestehen, er kommt mir auch zu lang vor, oder es grade heraus zu sagen, ich wollte lieber, daß das Stück gar keines vierten Akts bedürfte. Ist das

Digitized by Google

Wort „Brudermord" ausgesprochen, so ist keine andere Versöhnung mehr denkbar als die ewige. So steht es in der Braut von Messina, so steht es hier. Wir müssen uns gerade zu aus der Natur in die Kunst flüchten, um den Anblick der Scenen aushalten zu können, die sich noch vor uns abspielen. Daß der Vorhang während der Akte fällt, kann freilich den Dichtern nicht zur Last gelegt werden, aber es ist doch einmal so auf unserer Bühne und auch das ist schlimm. Es wird dem Zuschauer gleichsam Muße gestattet, um sich darauf gefaßt zu machen, wie der dem Tode unwiderruflich Geweihte langsam werde hingeopfert werden. So in der Braut von Messina, so in unserer Schuld.

Ueber seine Behandlung des Schicksals meint der Dichter, daß er sich vorkomme wie ein Schwacher, der mächtige Hebel ansetze u. s. w. Daß er hierin vollkommen ungerecht gegen sich sey, hoffen wir bei einer andern Gelegenheit ausführlicher zeigen zu können. Hier nur so viel. Daß das Schicksal in der That, wenn ich so sagen darf, christlich-verjüngt dastehe in unserm Werk, ist mir schon deutlich durch die eben so erhabenen, als beunruhigenden Schlußworte:

Was geschieht ist hier nur klar,
Das Warum wird offenbar,
Wann die Todten auferstehen.

Dieser Schluß und der des 24sten Februar sind die schönsten, welche ich mir für ein christliches Trauerspiel denken kann, denn die Jungfrau von Orleans ist mehr als ein christliches Trauerspiel, sie ist ein Mährchen im heiligsten Sinne des Wortes.

Einzelnheiten auszuheben liebe ich überhaupt eben nicht, doch will ich hier von zwei reden. Der vorher erwähnte Ritter, der in den Hexenwald reitet und vergessen hat das Kreuz zu schlagen, würde in seiner Tiefe und Einfalt allein schon unsern Dichter an die ersten seines Volkes schließen. Bei dem mit Recht bewunderten Worte Hugo's im dritten Aufzuge:

Aber einen andern Dom u. s. w.

stört mich, ich habe mich schon oft genug deswegen über mich selbst geärgert, eine Kleinigkeit, nämlich der Vers:

Thoren nennen es Schaffott.

Der Dichter wußte vielleicht selber nicht, daß dies eine Reminiscenz sey aus Schillers Karlos:

Thoren nennen es auf ewig.

So kann und wird es jedem Dichter neuerer Zeit gehen, der zu viel gelesen hat. Wie aber sollen wir — es ist heraus, daß ich auch meinen Vers mache — wie sollen wir es denn anfangen, nicht zu lesen?

Ueber die Darstellung nächstens.

(Der Beschluß folgt.)

Am 22sten März. 1) Der Edelknabe, Lustspiel in einem Aufzuge von Engel.

Daß ein mildgesinnter Fürst einem freundlichen Edelknaben, erst 12 Dukaten, dann eine Uhr, dann noch hundert Dukaten schenkt, daß er ferner der Mutter desselben ein Jahr-Gehalt von hundert Louisd'or verspricht, endlich auch den Knaben selbst einem gelehrten Schulrektor zur Erziehung übergiebt, wofür er jährlich vierhundert Thaler zu bezahlen verheißt; das alles ist ohne Zweifel sehr rühmlich, und um so rühmlicher, da es — früh Morgens um fünf Uhr geschieht, wo die Menschen in der Regel streng und nüchtern erscheinen, und wenig zur Freigebigkeit aufgelegt sind. Alle jene rühmlichen Handlungen können indeß nicht wohl ein Lustspiel bilden, und wir möchten deshalb das Stück lieber eine dialogisirte Anekdote nennen. Da nun die Anekdote selbst gut und einigermaßen rührend ist, und der Dialog Geschmeidigkeit und Glätte hat, so gönnen wir dem kleinen Schauspiel nicht blos sein anspruchloses Daseyn, sondern auch den Beifall, den es, besonders in früheren Zeiten, erhalten hat. —

Der Fürst, Hr. Beschort — leicht, frei, mild, vornehm; der Edelknabe, Emilie Kaselitz, — naiv ohne Grellheit, gegen den Fürsten; gemüthvoll ohne Weinerlichkeit gegen die Mutter.

2) Das getheilte Herz, Lustspiel in einem Aufzuge von Kotzebue.

Da über das widerwärtige Stück in diesen Blättern bereits ausführlich geredet worden ist, so sprechen wir hier bloß unser Bedauern aus, daß wir Demois. Schwach vom Theater zu Königsberg in keiner bessern Rolle, als der, welche dieses Stück bietet, gesehen haben.

Digitized by Google

3) Die Seelenwanderung, oder: der Schauspieler wider Willen auf eine andere Manier. Schwank in einem Aufzuge von Kotzebue.

Die erste Manier, in welcher der Schauspieler wider Willen erschien, hatte sich besonders durch das ausgezeichnete Talent des Schauspielers, der die Rolle des Theaterprincipals gab, bei uns beliebt gemacht; aber auch diese neue Manier ist nicht ohne Erfolg geblieben. Das ganze Stück ist wie ein Guckkasten, in den man wohl einmal hineinschauen mag; nur hätte Hr. v. K. nicht jedem witzigen Einfalle vier bis sechs Trivialitäten als Zugabe beilegen sollen, woraus allerdings am Ende doch eine betrübte Rechnung entsteht.

Herr Angely, Vice-Direktor des Theaters zu Reval, welcher den Theaterprincipal darzustellen hatte, und mit diesem noch sieben andere Rollen, zeigte besonders als Postillon, Küster und Jude ein wirksames Talent für das Komische, so wie denn auch Hr. v. K. diese drei Figuren mit einigen guten Scherzen ausgestattet hat, die indessen, was die deutschen Postwagen betrifft, noch mit einigen witzigen Einfällen von Lichtenberg vermehrt werden könnten. Der selige Mann dürfte überhaupt wohl schwerlich etwas dagegen haben, wenn manche seiner Bonmots, die jetzt nur von einer Studierstube zur andern hinflattern, auch zuweilen auf dem Theater benutzt würden.

Wirklich darf man Hrn. v. K. doch nach gerade eine solche Witz-Anleihe empfehlen, da es ihm möglich gewesen ist, hier einen Friseur und Schneider vorzuführen, die mit aller Gewalt nach Scherzen ringen; aber nichts weiter vernehmen lassen, als Dinge, die wir seit zwanzig Jahren gehört, wieder gehört, und abermals gehört haben. Da übrigens eine komische Plattitüde doch immer noch erträglicher ist als eine weinerliche, so wollen wir nicht ohne die Bemerkung schließen, daß uns selbst die verfehlten Partien in diesem Schauspieler wider Willen nicht so zuwider sind, als manche Partien in der Sonnenjungfrau und ähnlichen mit wohlfeilem Pathos gefütterten und von sündhaften Thränen durchweichten Stücken.

Zfr.

Am 23sten März: Minna von Barnhelm, Lustspiel in fünf Aufzügen, von G. E. Lessing.

Wenn es wahr ist, was der Mehrheit der Deutschen so oft vorgeworfen wird, daß sie manche ihrer früheren bedeutenden Schriftsteller leicht vergessen, so ist es doch auch nicht minder wahr, daß einige sogenannt große Autoren nur eine erschlichene Berühmtheit besaßen, und mit einem geraubten oder erbettelten Lorbeer prunkten. In solchen Fällen ist es denn doch nichts weiter als gerecht, wenn die tieferen Deutschen, die geputzte Marionette endlich einmal stärker anrührend, und das Holz fassend, dem Tanz der Andern um die vergoldete Puppe ein plötzliches Ende machen.

Wie gesagt: Wir vermögen nicht, jenen ersten Vorwurf ganz zu heben, denn wir haben ihn selbst durch manche Data in der Litteratur-Geschichte beweisen helfen; aber man soll auch die Sache nicht ärger vorstellen als sie ist. Unser Luther, unser Opitz, unser Flemming, unser Leibnitz, unser Klopstock, einiges von Lessing u. s. w. ist denn doch gottlob nicht vergessen, und wird nie vergessen werden. Zu diesem „einigen" gehört diese Minna, über welche wir bereits in diesen Blättern ausführlich gesprochen haben; doch wollten wir auch heute die Gelegenheit nicht vorbei gehen lassen, unsere recht herzliche Freude an dem Stücke mitzutheilen, abermals aufmerksam zu machen, wie dieses Schauspiel vom Jahre 1763 (wenn wir nur einige kleine Geziertheiten in den Liebesscenen und das fast ermüdende Geldanbieten und Ausschlagen abrechnen) auch noch im Jahr 1816 so jung, rüstig und frisch dasteht, als wäre es eben geschaffen worden.

Lessings Urtheil konnte schwanken, und seine Ueberlegung irren; was aber sein Gemüth in noch unangetasteter Reinheit und Stärke dichtete: das wird wohl ewig jung bleiben müssen, weil es überhaupt jemals jung und und ächt war.

Es ist längst bekannt und auch häufig schon anerkannt worden, daß dieses Stück hier in Berlin mit besonderer Liebe gespielt und aufgenommen wird. Heute waren drei Rollen neu besetzt; Hr. Julius vom Theater zu Breslau, gab den Tellheim, mit Umsicht und Kraft und ganz in dem Charakter eines ächten Preußischen Officiers, Hr. Devrient als Just und Madame Devrient

Digitized by Google

als Minna zeigten sich einheimisch in ihren Rollen, und erfreuten das Publikum, von dem ein nicht geringer Theil das Stück fast auswendig zu wissen scheint. Hrn. Unzelmanns Paul Werner hat portraitmäßige Wahrheit, die hier um so erfreulicher erscheint, da das Stück überhaupt voll reiner und tiefer historischer Beziehung ist. Herrn Beschort's Riccaut de la Marliniere ist eine seiner vorzüglichsten komischen Darstellungen.

Zfr.

Am 25sten März: Der Eifersüchtige, oder keiner hat Recht, Lustspiel in vier Aufzügen, von J. L. Schröder. (Neu einstudirt und neu besetzt.)

Ja wohl hat keiner dieser Eifersüchtigen Recht; aber auch der Dichter nicht, wenigstens nicht ganz in den letzten Akten. Die ersten beiden flattern fröhlich einher, und Scherz und Laune halten der Eifersucht, die nun einmal in ihren Aeußerungen manches Komische hat, einen lustigen Spiegel vor, aber der Dichter jagt denn doch zuletzt sein Thema fast zu Tode, und in dem Intriguen-Reichthum wird eine Ideen-Armuth sichtbar. —

Es ist wohl noch im frischen Angedenken, daß Göthe am Schluß des verflossenen Jahrhunderts in seinen Propyläen die deutschen Dichter einlud, in der Producirung eines Intriguenstückes mit einander zu wetteifern. Es geschah auch wirklich, und manche Stücke, die das Wort Intrigue auf dem Titel hatten, liefen ein; aber gekrönt wurde keines. War etwa Göthe zu streng? — Seitdem wir die drei Theile seines Lebens haben, und die Milde seiner Kritik ganz kennen, werden wir wohl einstimmig diese Frage mit Nein beantworten, und wir müssen nun wohl glauben, daß der wirkliche Intriguen-Mangel die Krönungs Unmöglichkeit hervorbrachte. Das hat nun allerdings etwas Betrübtes; nur möge man gewisse Englische Stücke, zu denen wir auch das obengenannte rechnen, nicht zu hoch anschlagen, und noch weniger zum Muster anführen; denn ohne Ideen und Charaktere zerfällt gewissermaßen das Intriguenstück am Ende in sich selbst. Es ist gleichsam, als zöge man den Duft eines wohlriechenden Wassers ein, was anfangs allerdings etwas angenehmes hat; wer aber würde sich wohl dieser Ergötzung zu lange überlassen, besonders da jener Duft gar bald verduftet, wenn das Fläschchen zu lange geöffnet bleibt. — Darum noch einmal: den besten Dank für ein Intriguenstück; doch vergesse der Dichter nicht, auch Ideen und Charaktere mitzubringen, wie wir denn dergleichen Vereinigung in einem gewissen nicht unbekannten Dichter, der 1564 zu Stratford geboren ward, und 1616 daselbst starb, mit besonderm Vergnügen antreffen.

Da nun das heutige Stück nicht eigentlich Individuen aufzuzeigen hat, sondern ein bloßes Kollektivstück der unrechthabenden Eifersucht ist, so glauben wir, daß die Schauspieler und Schauspielerinnen sehr Recht hatten, es auch so zu nehmen, und stets gemeinschaftlich bemüht waren, ein rasches allgemeines Lustspiel-Bild zu geben. Die Fröhlichkeit (so schien es uns) war heut allgemein auf der Bühne und vor der Bühne, und der Schauspieler wider Willen, der den Beschluß des heutigen Abends machte, fügte jener Fröhlichkeit noch die Lustigkeit hinzu, deren kleine Raketen und Leuchtkugeln wir keineswegs hochmüthig verschmähen.

Zfr.

Am 28sten März, im Opernhause: Pygmalion, Monodrama in einem Aufzuge, Musik von G. Benda.

Hat je ein Mensch die Schuld davon getragen, daß er verkannt worden, so ist es Rousseau. Wenn er behauptete: mon avis est donc et je l'ai déja dit plus d'une fois, de laisser subsister et même d'entretenir avec soin les spectacles et tous les autres amusemens, qui peuvent faire quelque diversion à la méchanceté des hommes et les empêcher d'occuper leur oisiveté à des choses plus dangereuses . . . Il ne s'agit plus de porter les peuples à bien faire, il faut seulement les distraire de faire le mal; il faut les occuper à des niaiseries, pour les detourner des mauvaises actions; il faut les amuser au lieu de les prêcher . . . Je m'estimerois trop heureux d'avoir tous les jours une pièce à faire siffler, si je pouvois à ce prix contenir pendant deux heures les mauvais desseins d'un seul des spectateurs etc., wenn er versicherte, daß Schauspiel und Musik die wesentlichsten Vorwürfe der Polizei wären — wie

Digitized by Google

konnte er sich wundern, mißgedeutet zu werden! Guter, genialer, tiefsinniger Rousseau! wir verkennen dich nicht in der Fiebergluth deines edlen Zorns, in den konvulsivischen Zuckungen deines kränkelnden Gemüths und erkennen deinen Pygmalion an, als eine der schönsten Blüthen deines Geistes. Nur vermögen wir nicht, irgend etwas Dramatisches daran zu finden und wenn wir auch zugeben, daß die Form der Darstellung ästhetisch sey, so ist dagegen der Kern und das Wesen fast ruchlos dialektisch. Uebrigens haben wir bis jetzt wenig schwierigere Aufgaben für scenische Künstler als Pygmalion und Galathea und zwar in zwei ganz entgegengesetzten Richtungen: die erstere Rolle erfordert den höchsten Kraftaufwand nach außen, die letztere nach innen. Beides wurde von Hrn. Rebenstein und Madame Schröck sehr gelungen geleistet. Ersterem geben wir indeß zu erwägen, ob es richtig sey zu sagen: „Du bist nur ein gemeiner Künstler" — und: „es muß ihr auch nicht eine erdenkliche Grazie fehlen" — da es wohl heißen muß: „Du bist nur ein gemeiner Künstler" — (tu n'es qu'un vulgaire artiste) und: es muß ihr auch nicht eine erdenkliche Grazie fehlen" — (aucune grace imaginable etc.). Mit Galathea's Drapirung sind wir nicht ganz einverstanden. Um den Gürtel war das Gewand in einen Wulst von Quetsch- und Puff-Falten geordnet. Dies ist zwar nicht gegen die Antike, auch die zum Grunde liegende Absicht nicht zu verkennen, aber dergleichen krause Falten wirken in der Regel stöhrend und verwirrend und viel analoger, schöner und im Charakter reiner Plastik, sind die von Schenkeln und Hüften in gebogenen Linien spitzwinklicht aufsteigenden Falten. — G. Benda hat seine reizende und ausdrucksvolle Musik dem Stücke geliehen, wir sagen geliehen, denn leider gehört sie nicht eigenthümlich hierher, worüber wir auf die, in dem Aufsatze über dramatische Musik im Abschnitte vom Melodrama in diesem Blatte, angeführten Gründe, Bezug nehmen. Die Zartheit, Innigkeit und Süßigkeit der ersten Geige ist unbeschreiblich und Herr Möser trug diese Partie durchaus vollendet vor. — Die Uebersetzung des französischen Textes von Hrn. Herklots verdient die ehrenvollste Anerkennung. —.

Hierauf:

Telemach auf Calypso's Insel, heroisches Ballet in drei Abtheilungen, vom Königlichen (französischen) Balletmeister Hrn. Gardel. Für das hiesige Schauspiel eingerichtet von Hrn. Anatole, vom Operntheater zu Paris.

Der bekannte Stoff dieses Ballets ist aus Fenelon's avantures de Telemaque entlehnt, mit dem Zusatze, daß Calypso den Telemach beredet, die Eucharis in dem zu seiner Abreise bestimmten Schiffe zu verbergen, daß sie mit Amor übereinkommt, dies Schiff zu verbrennen, sobald sich Eucharis darin befinden wird, und daß Amor, als daß Fahrzeug wirklich von den Flammen zerstöhrt wird, die Eucharis in einer Wolke entführt.

Daß wir leider noch nicht so weit mit unsern Bühnen gekommen sind, den Tanz mit Erfolg betrachten zu können, wie er sein soll, das ist schon von einem andern Mitarbeiter in diesen Blättern bevorwortet; wir können ihn also nur so nehmen, wie er ist, nemlich als ein in Deutschland unbeholfenes, von der englischen Krankheit stark mitgenommenes, in Italien wildes und ausgelassenes, in Frankreich naives und talentvolles Kind. Nur in der Schule der eigentlichen Schauspielkunst kann dieses Kind gedeihen, wie denn überhaupt alle Künste in ihrem Hauptzwecke, dem Ausdruck der Darstellung, völlig übereinkommen und nur in den Gattungen und Graden dieses Ausdrucks von einander abweichen. Am verwandtesten sind, wegen gleicher Vortheile und Nachtheile, der musikalische und pantominische Ausdruck und mithin gilt von den poetischen Substraten beider Künste, in Bezug auf das Drama, daß der Stoff faßlich, grell hervortretend und konzis begrenzt sein muß und daß jedes Allgemeine des Tanzes, obwohl es viele Annehmlichkeiten darbietet, in der Gattung scharf gesondert werden müsse, wenn es verständlich und befriedigend sein soll. Es ist nicht zu leugnen, daß das vorliegende Ballet einige dieser Forderungen erfüllt. Mentors Verhältniß zu Telemach, dessen Liebe zu Eucharis und Calypso's Liebe zu ihm, Amor's Unfug und Calypso's eifersüchtige Wuth, sind sehr hervortretend im Einzelnen, und die Feste und Spiele der Nymphen, so wie besonders der Tanz der letztern als Bacchantinnen, gut charakterisirt in den Gattungen. Dagegen ist z. B. das Verhältniß der Eucharis zu Telemach nicht klar gehalten und die ganze Handlung über die Maaßen gedehnt, so daß viel Schönes dadurch verloren geht.

Mademoiselle Düring gab die Calypso, und dies war eine glückliche Wahl, nicht nur wegen ihrer Gestalt, sondern auch weil wir überhaupt diese Rolle nicht von einer Tänzerin sehen mögten, so lange diese noch nicht auf einer höheren Stufe mimischen Ausdrucks stehn. Im ersten Akt verhält sich Calypso ziemlich unthätig und ihre Par-

Digitized by Google

tie ist undankbar zu nennen. Im zweiten hebt sie sich und gewinnt durch die Scene, wo sie sich im Anblick des schlafenden Telemach verloren, dem Gefühl der Liebe ganz überläßt, so wie auch in dem Auftritt mit Venus und Amor an Interesse. Mademois. Düring traf den lebendigsten mimischen Ausdruck schmachtender Liebe und in der letzten Scene des zweiten Akts, den Ausdruck eifersüchtiger Wuth und kräftigen Hasses Das Höchste aber leistete sie im dritten Akt, als sie im zweiten Auftritt, auf die verhaßte Nebenbuhlerin stößt, sie durchbohren will und Telemach ihr seine Brust darbietet; als sie darauf in ohnmächtige Wuth ausbricht und wahnsinnig umherirrt bis Amor sie tröstet und ein Hoffnungsstrahl ihre Seele erhellt; als sie endlich einen Plan zum sichern Verderben der Eucharis ersonnen und nun die Liebenden überredet, sich ihr zu vertrauen. Diese letztere Scene, als Eucharis und Telemach sich ihr dankbar und ehrfurchtsvoll nähern, und als in wechselnden, einige Zeit festgehaltenen Gruppen, Calypso die seligen, betrogenen Liebenden bald scheinbar gütig, bald unbemerkt höhnisch und wahntriumphirend anblickt, ist wahrhaft vollendet. Telemach wurde von Hrn. Anatole und Eucharis von Madame Anatole (vom Opern-Theater zu Paris, welche schon in einigen kleineren Balletstücken und Tänzen einigemal mit großen Beifall aufgetreten waren) mit Ausdruck und in den recht gut motivirten Tänzen, mit der gewohnten Fertigkeit und Sicherheit gegeben. Besonders zeichnete sich ihr pas de deux in der neunten Scene des zweiten Akts aus, so wie die Anmuth, mit welcher Madame Anatole ihren schönen Namen Eucharis verwirklichte. Mademoiselle Gemmel, als Leukothea, wetteiferte mit ihr und durfte die Nebenbuhlerin nicht scheuen. Auch die übrigen Personen trugen zum Gelingen des Ganzen bei. — Das Kostume der Calypso, besonders als Diana hochgeschürzt, den leichten Jagdspieß in der Hand, wie diese Göttin am häufigsten erscheint, war sehr angemessen und das Ganze entsprach völlig dem Bilde, welches man sich von der hochgestalteten Partheneia macht, und sein Vorbild wohl in der vortrefflichen antiken Diana zu Paris (sonst zu Versailles) gefunden zu haben schien. Aber warum fehlte der Köcher? Eucharis trug um ihr zierliches Gewand einen Blumenbesatz, der vermöge seiner Breite und Dicke dasselbe völlig wie einen Reifrock erscheinen ließ. Ohne Zweifel ist dies absichtlich, um den Füßen ungehemmten Spielraum zu gönnen, allein es ist nicht schön, denn das Anschmiegen des Gewandes ist mit der höchste Reiz des Tanzes; wir meinen hier nicht schamloses Offenbaren geheimer Schönheit, sondern das, was Anakreon als die letzte Forderung an den Mahler seiner Geliebten richtet: διαφαινέτω δὲ σαρκῶν ὀλίγον, τὸ σῶμ' ἐλέγχον (durchschimmern soll der Glieder Einiges, den Leib verrathend.) Die Dekorationen waren passend und besonders schön ausgeführt die Grotte, worin Telemach schläft, so wie die Aussicht nach dem Meere aus Eucharis Grotte. — Die Musik des Ballets ist ziemlich chaotisch, aus allen möglichen Bestandtheilen zusammengesetzt; ein äußerst glücklicher Gedanke aber ist es, daß zur musikalischen Begleitung der Scene, wo Eucharis den Amor tanzen lehrt und dieser ihr jeden Pas nachmacht, das bekannte imitatorische: Amor scheut des Tages Licht, gewählt worden.

v. G.

Von diesem Wochenblatte wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poststraße Nr. 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Januar bis Junius zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhandlung zu bekommen ist.

Druckfehler im vorigen Stück.

Seite 97, lese man Zeile 7 von unten, statt: Pantomine — Pantomime.
— 98, — — — 13 von oben, statt: deren Wechsel darin ruht — deren Wesen.
— 101, lese man Zeile 5 von oben: und ein so vollgültiger Repräsentant ꝛc.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 13. April 1816.

Nr. 15.

(Verspätet.)

Am 15ten März, im Opernhause: Joseph in Egypten, musikalisches Drama in drei Akten, nach Alexander Düval, Musik von Mehül; Demois. Schwach, vom Theater zu Königsberg, den Benjamin als Gastrolle.

Die Geschichte Josephs und seiner Brüder ist eine der herrlichsten biblischen Legenden und stellt in ihrem ganzen Umfange die siegende Kraft ruhiger Weisheit, neben dem höchsten sittlichen Werthe des Familienbandes, dar. Das vorliegende Singspiel, nicht Drama, deutet den ersteren Theil der Legende nur historisch an; wir erblicken Joseph schon auf der höchsten Stufe der Macht und des Ruhms, und der Dichter giebt uns nur einige Scenen kindlicher und brüderlicher Liebe und eine grelle Schilderung der Reue Simeon's und der Genossen seines Vergehens. Beide verfehlen ihre Wirkung nicht, denn sie berühren die zartesten Saiten des menschlichen Gefühls. Der schwer beleidigte, mächtige Joseph verzeiht seinen sündigen Brüdern und überhäuft sie mit Wohlthaten; er räumt seinen glänzenden Triumph-Wagen seinem alten Vater und seinem Benjamin ein und ist ganz Sohn und Bruder. — Dies einfache schöne Verhältniß rührt um so mehr, da es durch Josephs Hoheit und Macht einen seltnen höheren Reiz erhält. Der Dichter hat das Idyllische und Pastorale im Stoff recht hervorgehoben und Mehül es trefflich zu benutzen gewußt. Eine gewisse Weiche und Sentimentalität ist vorherrschend und durch den meisterhaften Gebrauch der Bässe und Bratschen, besonders im Finale des ersten Akts in Benjamins Romanze: ach! mußte der Tod ihn uns nehmen — und im Finale des dritten Akts, treffend ausgedrückt. Ungemein schön wirkt, nach der vorbereitenden Einleitung zum zweiten Akt, der ferne Chor der Morgengesänge während Joseph vor dem Zelte, worin sein alter Vater schlummert, betet und wehmüthig mischen sich Josephs klagende Akzente in Jakobs Trauer in dem rührenden Finale: Joseph mein Sohn! nie vergißt dich mein Herz. Unter den kräftigen Scenen zeichnen sich, der erste vielstimmige Satz: nein, nein! Gott der Herr ist beleidigt — und das Finale des ersten Akts vorzüglich aus und in Simeon's Partie sind besonders die Antithesen verständig und wirksam angebracht. Von trefflicher Wirkung und sinniger Komposition ist auch Joseph's vermittelnder Eintritt zwischen den um seinetwillen zürnenden Vater und die zerknirschten Brüder, so wie überhaupt durchweg Theilnahme erreicht wird, ohnerachtet die gewöhnlichen mächtigen Hebel dramatischer Darstellungen — Weiber und Liebe — gänzlich fehlen.

Von Mademois. Schwach, als Benjamin, können wir nur sagen, daß sie diese Rolle ungezwungen und deutlich sprach und sang. Ein entscheidendes Urtheil über sie läßt sich nur nach mehreren Leistungen fällen. Hr. Rebenstein giebt den Joseph mit der ihm eigenen Innigkeit und Weiche; Hr. Blume die schwere Rolle des Simeon mit Kraft, Haltung und Wahrheit.

Auf das Singspiel folgte: ein neues Divertissement (nicht durchaus neu, aber größtentheils) worin Hr. Anatole und Madame Anatole-Gosselin, erste Tänzer bei der Königlichen musikalischen Akademie (oder Oper) zu Paris, welche einige Zeit bei uns zubringen werden, zum erstenmale auftraten. Die Erwartungen waren sehr gespannt und wurden ohne Zweifel noch übertrof-

Digitized by Google

sen. Dies Künstler-Paar vereinigt Fertigkeit und schöne Formen, Leichtigkeit und Sicherheit, welche besonders bei Hrn. Anatole, durch eine ausgezeichnet schöne Gestalt noch mehr Reiz gewinnen.

Das Divertissement selbst war übrigens mit ächt französischer Lebhaftigkeit und Präzision einstudirt, und besonders zeichnete sich das acceleranndo mehrerer Gruppen im Tanz- und Musik-Tempo vortheilhaft aus.

v. G.

Am 21sten März: Die Schuld, Trauerspiel in fünf Abtheilungen von Adolph Müllner (Mad. Schröck Elvire.)

(Beschluß).

Die Darstellung legte im Ganzen einen erfreulichen Beweis von eindringendem Studium nnd Sinnigkeit ab, besonders würde, glaub' ich, der Dichter mit dem Vortrage seiner Verse zufrieden gewesen seyn.

Hr. Rebenstein spielte die schwere Rolle des Hugo aus tiefer Brust ohne Manier und überhaupt so, daß an dem ernstlichen, von glücklicher Anlage unterstützten Studium nicht gezweifelt werden konnte; doch gelang es ihm noch nicht ganz den bösen Menschen im Hugo hervorzuheben, es wollte uns noch nicht recht unheimlich bei der Darstellung werden. Dessen ungeachtet möge der Künstler, dessen Fortschreiten ich besonders auch in größerer Stählung seines Spieles, wenn der Ausdruck nicht zu sonderbar scheinen sollte, zu erkennen glaube, keinesweges denken, als werde er den Hugo, wie er gleichsam geharnischt aus dem Haupte des Dichters hervortrat, nicht vollendet darstellen können. Er hat so viel geleistet in der schweren Aufgabe, daß das Mangelnde gewiß nicht ausbleiben wird. Besonders mögte ich nach Angabe des Dichters Hrn. R. rathen, daß er die Reue schärfer bezeichne. Es ist überhaupt jetzt so schwer einen gründlichen Böswicht und einen Gründlichreuigen auf der Bühne zu finden.

Madame Schröck (Elvire) ließ mir durchaus nichts zu wünschen übrig, vielmehr hielt ich in dem Augenblicke, in welchem ich das Haus verließ, diese Rolle für die erste der Künstlerin; aber Freunde und Freundinnen, denen ich ein Urtheil zutrauen muß, waren nicht ganz meiner Meinung. Darum werde ich bei der Wiederholung mein Urtheil noch mehr zu sichern suchen, und entweder jenen oder mir nach bester Ueberzeugung Recht geben. Am Interessantesten wäre es jedoch, wenn sie mir Recht geben müßten für die spätere Darstellung, und ich dann sagen könnte: Seht, das habe ich gleich das erste Mal gewußt.

Demoiselle Maaß (Jerta). Nach meiner Ueberzeugung, die ich keineswegs für etwas allgemein gültiges ausgeben will (denn auch in der Poesie muß vielleicht Vorliebe seyn) nach meiner Ueberzeugung ist Jerta der herrlichste Charakter des herrlichen Werkes. Demois. Maaß gab uns nur die strenge Jungfrau, die Sittenrichterin, aber sich durch vier Aufzüge Moral predigen zu lassen ermüdet selbst aus holdem Munde. Auch hat der Dichter seine Jerta ganz anders geschaffen. Als Amazone eher muß sie auftreten, denn als Betschwester. Fromm ist freilich die reine Jungfrau, eben weil jeder seelengesunde Mensch fromm ist. Wunderschön hat der Dichter den Charakter ins Leben gerufen durch die humoristische Auseinandersetzung von der nordischen Geister-Weise. Solche Züge erinnern an Shakespeare und thun wohl mehr als das. Diese Worte konnten nur verfehlt werden bei der Ansicht, welche Demois. M. von der Rolle genommen hatte. Auch die herrlichen Schlußworte wurden nicht gesprochen, wie sie zu sprechen sind, denn Demois. M. deutete dabei auf Hugo's Leiche, die Worte verlieren aber alles, wenn sie nicht angesehen werden als ein Orakelspruch, der ganzen Menschheit gegeben.

Demois. Leist d. j. (Otto) war freilich unschuldig daran, daß sie zu groß war für den Knaben, welches besonders auffällt, weil Otto seine erste Scene hat mit den Frauen. Sonst war ihr Spiel fleißig und gelungen. Bei dieser Gelegenheit eine Bitte an den Dichter. „Lieber Dichter, du hast in den beiden Trauerspielen, die ich von dir kenne, einen Knaben, den wir uns als Kind denken sollen, denn der zum Jüngling anstrebende Knabe hat so wenig etwas Poetisches als das zur Jungfrau anstrebende Mädchen; ich kann aber deiner Vorliebe für dergleichen nicht das Wort reden. Die kindliche Natur ist etwas so heiliges, daß sie fast nur als Geist auf der Schaubühne, das heißt in Darstellung des bunten Treibens der Menschen, erscheinen darf. So ists in Macbeth. Ueberhaupt wie schüchtern, mögte man sagen, ist der allgewaltige Shakespeare, Kinder auf die

Digitized by Google

Bühne zu bringen. Mach es auch so, lieber Dichter, und verarge mir die gutgemeinten Worte nicht. Ich selber habe einmal einen verunglückten Versuch der Art gemacht, und wie wohl dir dergleichen unendlich besser gelingt, so bleibt doch das Schöne viel mehr werth als das Interessante, und ganz ohne Manier ein Kind darzustellen ist die schwache Aufgabe der Poesie."

Hr. Lemm spielte den Valeros — gut. Das letzte Wort will viel sagen und so bedarf es keiner weitern Auseinandersetzung.

Auch Herr Wauer war als Holm recht wacker.

Ich wende mich noch einmal zum Dichter, denn ich habe ihm noch zweierlei zu sagen, wovon das erste ganz zum Schlusse mir am besten gesagt schien, das zweite sogar nicht früher gesagt werden konnte.

Das erste betrifft unsre liebe Muttersprache. Daß der Dichter dieselbe im hohen Grade in seiner Gewalt habe, versteht sich, denn wer sein Werkzeug die Sprache nicht in seiner Gewalt hat, kann kein Dichter sein, doch stören mich selten allerdings sich vorfindende fremde Wörter, wie Büreau, Domestiken. Habe ich denn aber deren selbst nicht genug gebraucht in diesem Aufsatze? Ich war Willens anfangs kein einziges zu gebrauchen, zum erstenmale bei meinen Anzeigen in diesem Blatte, aber ich fand es unfolgerecht. Uns Arbeitern an diesem Blatt, und Müllner selbst ist ja einer der thätigsten derselben, muß natürlich die Sache mehr am Herzen liegen als die Form. Wir wünschen bei der Wiedergeburt des deutschen Volkes der deutschen Schaubühne behülflich zu seyn nach unsern Kräften, und eben darum wünschen wir uns einen größeren Kreis, den wir durch das, was dieser und jener als Ziererei auslegen mögte, leicht verkleinern könnten. So habe ich wenigstens stets das Verhältniß angesehen. Uebrigens ist auch ein Unterschied in Hinsicht der Sprache des Dramas und einer Abhandlung und wieder zwischen der Sprache des Trauerspiels und der Sprache des Lustspiels. Der tragische Dichter soll sich seine Sprache selbst schaffen und bei diesem Bestreben scheint mir eine Hauptsache zu seyn: Auskehrung alles fremden Unraths. Dergleichen ist schon jetzt vollkommen ins Werk zu richten und die Dichter, die es nicht thun, werden sich bei der Nachwelt sehr schaden; denn, so Gott will, wird nach hundert Jahren unser jetziges Mingdeutsch den Leuten eben so wunderlich vorkommen, als uns die Sprache des siebenzehnten Jahrhunderts. Dagegen muß der komische Dichter freilich warten bis das Leben erst den fremden Ausdruck verbannt und einen deutschen statt desselben gestempelt hat. Mit diesen wenigen Worten wünschte ich unserm Dichter wie allen Schriftstellern unseres Volkes ein Streben zu empfehlen, welches mir von dem höchsten Einflusse auf die gesammte Volksbildung zu seyn scheint.

Das zweite, was ich noch zu sagen habe, betrifft einen Druckfehler. In der ersten Hälfte dieser Anzeige S. 108. Zeile 24 steht „die eben so erhabenen als beunruhigenden Schlußworte" statt „beruhigenden." Aus diesem Druckfehler ist mir ein Sonett entstanden, welches hier als Abschiedsgruß stehen möge.

An Adolph Müllner.

Nicht Unruh hat mir dein Gedicht bereitet,
Beruhigt schied ich nach bewegten Stunden;
Du heiltest selber, die du schlugst die Wunden,
Als du zum stillen Schluß uns hingeleitet.

Wir sahn den blauen Himmel ausgebreitet,
Jedoch die grausen Zeichen sind entschwunden,
Die Brüder nur, die neu sich wiederfunden,
Schaun einig her von dort, wo niemand streitet.

Dort, wo kein Frei'n mehr noch Sichfreien lassen,
Blickt auch das Weib auf sie mit gleicher Liebe,
Dort an durch Sünd' und Buß' erstrebtem Ziele.

Daß stets für unsern Lebenspfad uns bliebe
Dein letztes Wort! — daß wir das Leben fassen,
Den Tod nicht scheun, wie hier im ernsten Spiele.

Rt.

Digitized by Google

Am 29sten März: Der Abend im Posthause, Original-Lustspiel in fünf Abtheilungen von Hrn. Clauren.

Es ist ein trübes Geschäft, einen Schriftsteller tadeln zu müssen, der bereits früherhin Proben von entschiedenem Talent gegeben hat, und nur der alltägliche Gedanke vermag zu trösten, daß ja auch wohl einem geübten Maler einmal ein Gemälde gänzlich mislingen kann. So dieses Stück, in Hinsicht dessen wir dem Berliner Publikum gänzlich beistimmen, das am Schlusse des Werks ein sehr beredtes Stillschweiges beobachtete. Keinesweges aber dürfen wir vergessen die rühmliche Anstrengung der Herren Maurer und Rebenstein (Wilhelm Nolbeck und Graf Neubeck) so wie der Madame Devrient als Emmeline, zu gedenken; denn gerade bei einem Stücke wie dieses, das wahrscheinlich bald verhallen wird, soll jenes Studium ganz besonders ausgezeichnet werden, denn nur die reine Liebe für die Kunst kann es erzeugen.

Hr. Cl. aber — das hoffen wir mit Bestimmtheit — wird uns bald Gelegenheit geben, sein sonst anerkanntes Talent für das Lustspiel von neuem bewährt zu sehn.

N.

Am 1sten April im Opernhause: Die Vestalin, große Oper in drei Akten, von Jouy, in Musik gesetzt von Spontini.

Die Vollendung dieses unübertrefflichen Kunstwerks ist längst von allen Beurtheilern anerkannt, seine mächtige Wirkung von vielen tausend gefühlvollen Hörern empfunden, aber es dürfte nicht unzweckmäßig sein, uns mit der Grundansicht des Künstlers und mit dem Innern seiner Werkstatt, aus welcher jenes Meisterwerk hervorgegangen ist, vertraut zu machen. Spontini wurde, wie schon an andern Orten in diesem Blatte erwähnt worden, so mächtig von Glucks Vorbildern ergriffen, daß er die alten Götzen niederriß und sich mit gläubigen Eifer und tiefer Erkenntniß dem wahren Gott weihte. Glucks Lage und Verhältnisse zu seinem Zeitalter und seinen Kunstgenossen erwägend, erkannte er das Kolossale seines Riesenkampfs und die Festigkeit des Mannes, der, „ein Fels in Ungewittern," stand; aber ihm konnte auch nicht entgehen, in wiefern seine Werke noch eines höhern Reizes fähig waren und wo die hehren Glieder dieser majestätischen Bilder, Spuren der athletischen Anstrengung ihres Schöpfers verriethen, den tonischen Ausdruck auf die höchste Stufe zu erheben, wodurch er indeß offenbar nur Normal oder reine Charakter-Werke bilden wollen, während er die Schönheit der Melodie wahrlich nicht verkannte und sie an andern Orten, hinreißend übte. Spontini wußte zu würdigen, was J. J. Rousseau in Bezug hierauf so richtig sagt:

Trois choses concourent à produire les grands effets de la musique dramatique; savoir l'accent, l'harmonie et le rythme. L'accent est déterminé par le poëte; et le musicien ne peut guères, sans faire des contre-sens, s'écarter en cela, ni pour le choix, ni pour la force, de la juste expression des paroles. Mais, quant aux deux autres parties, qui ne sont pas de même inhérentes à la langue, il peut, jusqu'à certain point, les combiner à son gré, pour modifier et graduer l'intérêt, selon qu'il convient à la marche qu'il s'est prescrite. J'oserai même dire, que le plaisir de l'oreille doit quelquefois l'emporter sur la vérité de l'expression; car, la musique ne sauroit aller au coeur, que par le charme de la mélodie, et s'il n'étoit question que de rendre l'accent de la passion, l'art de la déclamation suffiroit seul, et la musique, devenue inutile, seroit plus importune qu' agréable: voilà l'un des ecueils que le compositeur, trop plein de son expression, doit éviter soigneusement. Il y a, dans tous les bons Opéra, et surtout dans ceux de M. Gluck, mille morceaux qui font couler des larmes, par la musique, et qui ne donneroient qu'une émotion médiocre ou nulle, dépourvus de son secours, quelque bien déclamés qu'ils pussent être! etc. —

Diese Worte sollten der wahre Grundtext für alle Komponisten und Opern-Dichter sein und Spontini beweiset, wie gründlich er sie verstanden hat. Ueberall nach Ausdruck strebend und ihn immer glücklich erreichend, vergißt er nie, daß wir musikalische Rede, daß wir Musik vernehmen sollen und alles Lyrische geschickt erfassend und benutzend, schmückt er sein Werk mit der reizendsten

Digitized by Google

Melodie. Dieſe ſo leiſe, raſche und ſichere Verbindung des Recitativs mit der Melodie und umgekehrt, und dieſe richtige poetiſch-muſikaliſche Verſchmelzung der Akzente mit den Rhythmen, ſcheint uns bis jetzt einzig dazuſtehen. Man ſehe und prüfe, als Proben des Erſteren, in der Veſtalin, die dritte Scene des erſten Akts zwiſchen der Oberprieſterin und Veſtalin: au nom de tous les dieux, de Veſta, que j'adore — das Recitativ des zweiten Akts: ſur cet autel ſacré — und die ganze vierte Scene ebendaſelbſt; als Proben des Letzteren das: non! je n'héſite plus — und das: ah! ſi je te ſuis chère! — Jedes Einzelne für ſich nimmt die vollſte Bewunderung in Anſpruch und in allen Theilen iſt das vollendetſte Ebenmaaß der Schönheit.

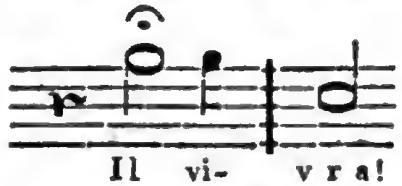
Die Ouvertüre. Das ſchwermüthige Andante ſoſtenuto, mit ſeinen wechſelnd klagenden Oboen und Violinen in halben Tönen und mit ſeinen wehmüthigen Hörnern erweicht und ſtimmt das Gefühl ganz zum Mitleid und bald reißt uns das preſto aſſai agitato in den ſchnelleren Gang und in die Wirbel einer zügelloſen Leidenſchaft mit fort, die zwar ein kurzer Triumph unterbricht, dann aber mit erneuerter Heftigkeit wiederkehrt und völliges Verderben herbeizuführen ſcheint, bis eine höhere Macht den Sieg der Liebe vergönnt und in creſcendo und Triolenbewegung die Freude jubelnd hervorbricht.

Erſter Akt, erſter Auftritt. Kräftiger Schmerz in Licinius Recitativen, freundliche Theilnahme und ruhige Feſtigkeit in Cinna's Recitativ und Arie, und erfriſchendes muthiges Duett beider Freunde. Zweiter Auftritt. Frommer, ſanft und rein ſich bewegender Chor: fille du ciel! Mächtig ergreifende Arie: l'amour eſt un monſtre, aus welcher die Italiener und ihre Anhänger lernen können, wie und wo man Gegenſätze gebrauchen müſſe. Dann Julia's unnachahmlich ſchönes, den tiefſten Schmerz und die innigſte Liebe treu ausſprechendes: o! d'un pouvoir funeſte. Das larghetto ſoſtenuto: Licinius! je vais donc le revoir und das gleich folgende allegro non tanto: j'entendrais de ta voix — überſteigen an Zartheit und Seele alles übrige. Dies ſind die Töne, wovon Shakespear's Viola ſagt:

> It gives a very echo to the ſeat
> where love is throned —

In fünften und ſechſten Auftritt feſtliche Pracht der Handlung und Chöre, während Julia und Licinius durch ihren nicht zu unterdrückenden Schmerz, und letzterer ſpäter, durch ſeine verſtohlne Freude, als er hört, daß ſeine Geliebte in der folgenden Nacht im Tempel wachen wird, uns ſtets an ihr Intereſſe feſſeln. Ein Meiſterſtück, in Hinſicht der Trennung in der muſikaliſchen Einheit iſt beſonders die Stelle, wo Licinius dem Cinna zuraunt: tu l'entends etc., welche Zwiſchenreden anapäſtiſch, alſo ſcharf einſchneidend, in die Melodie der Julia eingeſchoben ſind.

Zweiter Akt. Heilige majeſtätiſche Hymne: ſeu créateur, ame du monde! trefflich deklamirtes elegiſches: toi que j'implore — furchtbarer innerer Kampf in dem où vais-je o ciel! und freudigſte heldenmüthigſte Entſchloſſenheit in dem hinreißenden: non! je n'héſite plus! Licinius naht ſich — l'autel tremble —. Schöner Gegenſatz. Licinius ſagt: je te vois! Julia antwortet: dans quel lieu! Bald aber verſchwindet die Bangigkeit vor Licinius flehendem und zärtlichem: les dieux prendront pitié und das Entzücken alles vergeſſender Liebe ſpricht ſich in dem Dithyrambiſchen Duett: quel trouble! lebendig aus. Die Flamme erliſcht — ein Schrei: quelle nuit! Das Verderben bricht herein — die Bäſſe tremuliren ſchaudererregend — Cinna ſtürzt in den Tempel und es beginnt ein Finale, welches der Gipfel alles leidenſchaftlichen und wechſelnd mahleriſchen Ausdrucks iſt. Endlich ſtürmen Licinius und Cinna fort — Julia iſt mit ihrem Elend allein. Er wird leben iſt ihr erſter Gedanke und Ton



Herrlich gedacht und geſungen. Darauf Ergebung in ihr Schickſal und fanatiſche Wuth des Volks und der Prieſter ꝛc. Einen furchtbaren Eindruck macht der Schlußchor: de son front que la honte accable in ſeiner tumultuariſchen Bewegung und fugirten Form.

Dritter Akt. Leidenſchaftlicher Dialog zwiſchen dem unerbittlichen Oberprieſter und dem verzweifelnden Licinius, rührendes Lebewohl der Veſtalin, mütterliche Wehmuth der Oberveſtalin und herzzerreißender Schmerz Julia's, als ſie an den zurückdenkt, den ſie troſtlos hier verläßt: toi! que je laiſſe ſur la terre — dann ein krachender diſſonirender Synchord und aus wildem Schrecken entwindet ſich, im pp. morendo, erquickende Freude und beſeligte Liebe, die ſinnig im Duett: ſur cet autel ſacré, in der Melodie des quel trouble, ausgeſprochen wird.

Noch einige Worte von der meiſterhaften Inſtrumentirung. Man beachte in dem erſten Duett

Digitized by Google

der Freunde, bei der Stelle als Cinna sagt: contre les dieux que peut notre courage! wie die Instrumente sich durch die halben Töne wälzen und die ganze Macht widerstrebenden Drucks fühlen lassen; die Klagen der Oboen als Julia über ihr Schicksal Betrachtungen anstellt und mit ihrer Liebe kämpft; die 3ztheilige Bewegung der Bässe während der Nachtscene im Tempel; das Ersterben der Instrumente als die Flamme erlischt und das Wiedererwachen derselben als sie wieder auflodert; die Harmonie der Oboen, Fagotten, Klarinetten und Flöten bei dem: c'en est fait —; die Bratschen und Zello's in der Begleitung als Julia, nach der Entfernung des Licinius geduldig sich zum Opfer bringt; die Posaunen zu des Oberpriesters Bannfluch u. s. w. u. s. w. —

Einzelnes in der heutigen Ausführung gelang trefflich, einzelnes weniger und mehreres könnte getadelt werden. Trefflich waren der Gesang der Mlle. Schmalz im vierten Auftritt ersten Akts, besonders das piano: ach, mit Schmerz! und: geliebter Freund! ferner im zweiten Auftritt zweiten Akts, im Finale desselben und in der Todesscene, allein nicht an ihrer Stelle im zweiten Auftritt 2ten Aufzugs, die Kadenzen auf Schmerz und strafbares Herz; auch bestieg die Vestalin den Altar zu spät. Durch Mad. Schulz, als Obervestalin hat die Oper sehr gewonnen. Nicht nur, daß wir die große Arie: ein Unhold ist Amor, hier gar nicht oder schlecht hörten, so werden auch alle Recitative und mehrstimmige Gesänge durch sie erst recht ins Licht gestellt. Besonders ist zu loben, daß sie nirgends die Recitative verzierte. Wenn doch alle Gesangkünstler es recht beherzigen wollten, was ein Ton werth sey, wenn er rein, kraftvoll und dauernd, vorgetragen wird. Freilich können viele nur Töne singen, weil sie entweder nicht die Fähigkeit dazu haben oder zu sehr verwöhnt sind, aber die, welche es können, sollten doch ja noch zur rechten Zeit das Wesen eines gehaltenen Tons zu ergründen und zu würdigen suchen. — Hr. Eunike giebt die sehr schwere Partie des Licinius mit der größten Kraft und mit dem gelungensten Ausdruck, besonders das überschwere Finale des zweiten Akts. Mit der Kadenz auf: heiligen Altar, können wir nicht einverstanden seyn, wohl aber waren wir es mit der sehr gelungenen Verzierung der Stelle: sie sind die reinste Glut — und: dann müssen selbst die Götter mich beneiden. — Die Chöre wurden gut ausgeführt bis auf den grenzenlos schlecht gesungenen: Vesta's keusche, heil'ge Geweihte! Die Diskantisten und Altisten detonirten, schwankten, dissonirten und schleppten so über alle maßen, daß es nicht zu ertragen war und alles Taktiren des Kapellmeisters half nichts. Der Chordirektor hätte gleich herbeieilen sollen, um die Heerde Kälber einigermaßen in Ordnung zu bringen. —

Die reizende Tanzmusik und Hr. und Mad. Anatole's Tanz verschönerten die Vorstellung.

v. G.

Am 1sten April im Schauspielhause zum Erstenmale: Der erste April, Lustspiel in einem Aufzuge von J. Vulpius.

Es ist billig, gegen die deutschen Lustspieldichter ein wenig nachsichtig und milde zu seyn, theils weil ihrer ohnehin nur eine kleine Anzahl ist, theils weil man sie nicht aus ihrer guten Laune, ohne die nun einmal kein Lustspiel geschrieben werden kann, durch allzustrenge Kritik herausbringen soll. Freilich versteht es sich wohl von selbst, daß auch zu einem Trauerspiele, so wie zum Epos, zu einer Ode, Elegie, ja sogar zu einer Threnodie nicht blos gute Laune, sondern wahrhaftige innere Heiterkeit gehört, mit der die Poesie des Schmerzes sich gar wohl verträgt; allein für das Lustspiel ist doch noch ein ganz besonderer Genius nöthig, den man wohl Capriccio genannt hat, und mitunter nennen darf. Ferner: Wer wäre wohl so weit in der deutschen Litteratur-Geschichte zurück, um nicht für alle jene erst genannten poetischen Gattungen mehrere gar herrliche deutsche Pfleger und Priester nennen zu können, während er, was das deutsche Lustspiel betrifft, seit Luther kaum zehn wahrhaft klassische anzuführen im Stande ist.

Wir haben diese kleine Vorrede gemacht, um auch heute nicht für überstreng gehalten zu werden, wenn wir dieses neue Stück nicht sehr loben können, denn es fehlt ihm das tiefe und heitere Leben, und das Spiel mit dem Leben, was sich bekanntlich keinesweges durch einzelne Bonmots ersetzen läßt. Von vorn herein bis zum Schlusse geht eine gewisse Trockenheit, bei der man nicht zur Behaglichkeit kommen kann.

Gern wollten wir den Verfasser loben, daß er für sein Werk gereimte Verse gewählt hat; aber wir vermögen es abermals nicht, denn diese Verse sind größtentheils spröde und ungelenk, so daß wir sie gern mit einer fließenden Prose ver-

Digitized by Google

tauschen möchten. Wem es nicht wahrhaft bequem, freudig, behaglich, ja wem es nicht eine wahrhafte Wonne ist, Verse zu machen und zu schreiben, der spreche und schreibe Prose. Indessen giebt es auch hier günstige Momente, die nicht im Allgemeinen entscheiden sollen.

Endlich möchten wir den Verfasser loben, daß er den ersten April zum Gegenstand einer Komödie gewählt, da sich nun einmal an diesen Tag für so viele eine lustige Erinnerung zu knüpfen pflegt. Da er sich aber die Sache ein wenig leicht gemacht hat, indem das ganze Aprilschicken doch nur durch einen fingirten Brief zu Stande kommt, wofür wir kein sonderliches Interesse haben konnten, so fanden wir uns in unsern Erwartungen getäuscht.

Vielleicht wäre indessen dem Stücke durch eine fleißige und fröhliche Umarbeitung noch zu helfen; doch müßte freilich der Verfasser mit der ersten Auflage ein wenig unbarmherzig umgehn.

Herr Gern Sohn hatte als Herr von Tiefentrunk die schwere Aufgabe, eine etwas weitläuftige Erzählung, mit der das Stück beginnt, möglichst kurzweilig zu machen, und er leistete, was sich nur irgend in solchen Umständen leisten läßt.

Es folgte der Wirwarr, Posse in fünf Aufzügen von Kotzebue, eines der erfreulichsten Stücke, die der Verfasser je geschrieben, denn die Intrigue ist reich, und doch nicht ohne Seele, die Munterkeit frisch und hell, ohne Flachheit, man müßte sonst die Ueberkraft eines Jünglings, die sich hier in ewigem Scherze gegen das Leben äußert, flach nennen wollen; woran man aber sehr Unrecht thun würde: selbst dann, wenn einige wenige dieser Scherze wirklich in das Wilde gingen. Wir haben im Deutschen ein sehr bedeutendes Wort, das wir oft nur leicht hinsprechen: „Er will etwas heraus haben," oder: „Er sieht beständig aus, als wolle er etwas heraus haben." Der Ernst nun soll immer etwas heraus haben wollen, und auch, so Gott will, immer etwas heraus kriegen, ja er darf auch mitunter so aussehn; aber es giebt eine Gattung des Scherzes, die gar nichts heraus haben will, sondern sich lediglich des bereits Herausgebrachten freut, und mit demselben tändelt. Ein solcher Charakter ist dieser Fritz Hurlebusch (dargestellt durch Herrn Maurer) und jene Gattung des Humors äußert sich ganz besonders in der phantastisch neckenden Unterredung mit dem Major von Langsalm (Hrn. Kaselitz) Erzählung von der leider nicht existirenden wunderschönen Gräfin Turteltac, und dem Streite um dem Vortanz mit ihr, der einige reinlächerliche Scenen veranlaßt.

Die dem alten Herrn vorgespiegelte Feuersbrunst streift fast über die Gränze hinaus, doch möge hier die „Posse" zur Entschuldigung dienen. Desto erfreulicher ist das Hinüberziehen des an sich tragischen Gewitters in die Sphäre des Lustspiels. Ueberhaupt sollte aus der Quelle der Parodie des tragischen für das Lustspiel ein häufigerer Gebrauch gemacht werden; nur möge man dabei um des Himmels Willen nicht etwa an einige der so eben erschienenen Parodien denken, die uns, wie billig, höchst misfallen haben. — Sondern an Aristophanes möge man sich erinnern, der, wenn auch wegen der fremden Sprache nicht allen ganz zugänglich, in dieser Hinsicht doch auch aus guten deutschen Uebersetzungen wohl zu verstehen ist. — Das aber ist die wahre Parodie, wo man nichts Einzelnes, oder gar die Persönlichkeit selbst aufgreift, sondern den Geist und die Idee selbst. So dürfen wir denn auch voraussetzen, daß niemand hier an eine friedselige Parodie denken werde, die wir gar nicht einmal anerkennen, denn, um es mit einem Worte auf immer heraus zu sagen, wie wir es meinen: Der gebildete Mensch belächelt, oder besser, lächelt nur an das Vortreffliche und Bedeutende. So das Lustspiel — das Trauerspiel.

Ueber die Darstellung des Stücks auf unserer Bühne gedenken wir bei der nächsten Aufführung zu reden, da unser heutiger Aufsatz vielleicht schon ein wenig zu ausführlich erscheinen kann.

A. Z. O.

Am 4ten April: Clavigo, Trauerspiel in fünf Aufzügen von Göthe. (Neu besetzt und einstudirt.)

Eine ausführliche Kritik dieses Werkes wird man wohl schwerlich hier erwarten; wohl aber scheint es zweckmäßig, einige Bemerkungen, über dasselbe mitzutheilen, denn es ist billig, daß ein Göthisches Werk uns immer bedeutend anrege, und daß diese Anregung auch freundlich ausgesprochen werde.

Wir beginnen mit der auch in andern Blättern früher schon gegebenen Notiz, daß die Geschichte des Clavigo fast buchstäblich wahr ist, wie die französischen Memoiren, ja selbst mehrere Zei-

Digitized by Google

tungen der damaligen Zeit bewiesen, so wie es denn überhaupt wohl nur für wenige Leser eine Neuigkeit sein kann, daß dieser Beaumarchais, der in dem Stücke eine so bedeutende Rolle spielt, der bekannte französische Schauspieldichter ist, der Verfasser des allberühmten Figaro, der mit seiner Lustigkeit den seltsamsten Contrast macht, zu der weinerlichen Eugenie und der noch weinerlichen mère coupable desselben Verfassers.

Noch merkwürdiger ist, was Göthe selbst (im dritten Theil seines Lebens) erzählt, daß er das ganze Stück in sechs Tagen vollendet habe. Der Dichter war damals etwa zwei und zwanzig Jahre alt, hatte aber bereits durch die herrlichsten Proben des Genies seine Freunde so verwöhnt, daß einer derselben erklärte, das Stück sei zwar sehr brav; doch müsse Er dergleichen nicht schreiben, denn „das könnten die andern auch," unter welchen „andern" er Lenz, Klinger u. s. w. meinte: Was Göthe selbst darauf erwiedert, bitten wir die Leser in jenem in mancher Hinsicht nicht genug zu empfehlenden Werke selbst nachzulesen.

Es ist uns nicht unbekannt, daß besonders in neuern Zeiten das ganze sogenannte bürgerliche Trauerspiel vor ein strenges Gericht gezogen worden ist; ja daß manche die ganze Gattung verworfen haben. Der Unterschriebene ist stets vom Gegentheile überzeugt gewesen: denn der Blitz des Schicksals kann eben so gut in eine Bauernhütte und in ein Bürgerhaus als in einen Königspalast schlagen, und es ist lediglich die Sache des Dichters, uns für jene Personen, die in jenen Häusern wohnen, gehörig zu interessiren. Das Wesen des Menschen ist auf dem Unbegreiflichen und Unergründlichen — gegründet: ein Wort, bei dem wir wohl nicht erst Leibnitz, Fenelon, Jacobi u. s. w. zu citiren brauchen. Daher die Unerschöpflichkeit der Geheimnisse des Menschenherzens, daher ferner die Anschaubarkeit dieser dem Verstande allein nicht zugänglichen Geheimnisse durch den Dichter, den die Alten mit Recht einen Seher nannten. Daher ferner die Möglichkeit, durch die Darstellung der Abgründe in der Menschenbrust, aus denen sich der Blitz des Schicksals entwickelt, ohne daß dieses Schicksal, wie ein großer Christoph, von außen kömmt, Trauerspiele zu bilden, u. s. w. — Ein einziger großer Irrthum, eine einzige fixe Idee, die sich in uns erzeugt hat, ein gegebenes Wort, ein Schwur u. s. w. kann für uns ein eben so gigantisches Schicksal seyn, als das, was wir aus den griechischen Tragödien kennen. Genug davon für das heutige Stück.

Wenn wir deshalb den Clavigo nicht für ein rein-poetisches Werk halten, so muß der Grund dafür, für uns wenigstens, wohl anders zu suchen seyn, als in dem Umstande, daß es eine bürgerliche Tragödie ist. Die innere Welt, in die wir hier geführt werden, hat mitunter etwas Enges, ja Peinliches, der Verstand ist dergestalt vorherrschend, daß die Phantasie kaum dagegen aufkommen kann, und daß uns das einzelne Poetische in diesem Stücke zuletzt fast wie zugemauert erscheinen kann. Wir stehen nicht an, diese anspruchlose Ansicht mitzutheilen, völlig überzeugt, daß dem großen Dichter nichts lästiger sey, als das gewöhnliche Concert des Lobes, gleichsam jenes ewige Organum Organei, das Göthe selbst in seinem Jahrmarkts-Fest in Plundersweilern (nur viel ergötzlicher als jenes Concert) ironisch angebracht hat.

Betrachten wir deshalb das Stück als ein reines Charaktergemälde, so finden wir mit herzlicher Freude die Zeichnung aller Charaktere (einen einzigen ausgenommen) wahrhaft meisterlich; und wir halten für unsre Pflicht, hierüber in's Detail zu gehn, da uns gerade dieses für die ausübenden Künstler am wichtigsten zu seyn scheint.

(Der Beschluß folgt.)

Druckfehler im vorigen Stück.

Seite 112, lese man Zeile 24 von oben, statt: wahntriumphirend — rachetriumphirend.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 20. April 1816.

Nr. 16.

Erinnerung an Shakespeares Todes-Tag.

Am 23sten April 1616 starb zu Stratford William Shakespear. In Hinsicht auf diesen Dichter möchten wir fast dem Tode den hartscheinenden Namen nehmen, und ihn lediglich als einen goldenen Wolkenwagen betrachten, auf den die Götter in Homers Ilias ihre Lieblingshelden schwingen, um sie dem zuweilen staubigen Erdenleben sanft zu entreißen und zur Unsterblichkeit zu führen.

So wären denn also in wenigen Tagen 200 Jahre verflossen, seitdem der edle Meister, der den Himmel, die Erde und die Hölle klar anzuschauen und zu schildern verstand, von der Erde genommen wurde, auf der er wie ein Held und wie ein Kind gewandelt hatte. — Zweihundert Jahre sind verflossen und noch ist kein Dichter aufgestanden, der, selbst im höchsten Uebermuth, gewagt hätte zu sagen: „Ich habe ihn übertroffen," oder auch nur: „Ich bin ihm gleich." Auf den Wahnsinn der Frevolität und Frechheit, die sich zuweilen bei einzelnen französischen Schriftstellern geäußert hat, wollen wir heute gar keine Rücksicht nehmen.

Shakespear war — das wissen wir alle — ein ächter Engländer; aber wir wollen ja nicht vergessen, daß diese ächten Engländer deutsches Stammes sind:

— — — — — Ursöhne
Jener, die kühn mit der Woge kamen;
(S. Klopstocks Oden.)

wir wollen ferner nicht vergessen, daß wir Deutschen stolz sein dürfen und seit Lessing, Göthe, Schiller, Schlegel, Tiek u. s. w. sagen dürfen: Er ist der Unsere, denn wir verstehen ihn besser als alle gedruckte Engländer.

Man übersehe das groß gedruckte Wort nicht; denn unter den Engländern, die nichts über ihn drucken ließen, sind gewiß gar manche, die ihn völlig klar anschauen. Aber auch die andern gedruckten wollen wir heute nicht schelten, denn sie lieben und ehren ihn doch alle: und das ist die Hauptsache.

Endlich möchten wir auch wohl noch dem edlen Meister hier eine Grabschrift setzen, und zwar eine aus seinen eigenen Werken. Die kürzeste wäre wohl die aus dem Hamlet:

„Sage er war ein Mann, und du hast alles gesagt."

Eine etwas längere und nicht minder schöne findet sich am Schluß des Julius Cäsar, wo es vom Brutus heißt:

His life was gentle, and the elements
So mix'd in him, that nature might stand up,
And say to all the world: This was a man.

Sein Leben war edel und so mischten sich
Die Element' in ihm, daß die Natur
Aufstehen konnte und der Welt verkünden:
Dies war ein Mann.

FnRA.

Digitized by Google

Am 4ten April: Clavigo, Trauerspiel in fünf Aufzügen von Göthe. (Neu besetzt und einstudirt.)

(Beschluß).

Clavigo. Ein talentvoller Emporkömmling, zuerst in der literarischen Welt, dann in der politischen. Der Nebel des rasch erworbenen Ruhmes hat sich um sein Herz gelegt, sich dort fast verhärtet, und wehrt nun jeder schöneren Regung. Aecht war Clavigo's Liebe für Marien wohl nie; doch genügend, um sein Talent zu entwickeln. Jetzt aber, da ihm seine Werke Geld, Amt und Ruhm gebracht haben, verläßt er die, durch welche dies alles möglich wurde. Aber schon zeigt sich die Strafe; denn wie wir gleich anfangs aus Karlos Munde hören, der ihm sonst fast schmeichelt, ist, seitdem er nicht mehr in Mariens Nähe lebt, auch sein Talent im Welken, und er schreibt jetzt matter und kälter. Es ist das nur ein kleines Wort; doch es liegt schon eine Ahndung der Nemesis darin.

Es ist eine gerechte Strafe, ja wir möchten sagen, es ist sehr billig, daß ein treuloser Mensch, der nicht einmal die natürlichste aller Tugenden: die der Dankbarkeit kennt, auch ein feiger Mensch sey. Er soll zittern, und er kann nicht anders, denn nur in einem reinen Herzen ist der ächte Muth möglich. Dennoch finden wir die Feigheit, die er im zweiten Akte gegen Beaumarchais beweißt, übertrieben, und dergestalt empörend, daß wir ihn späterhin kaum mehr ohne den heftigsten Unmuth betrachten können. Er hört gewissermaßen auf, ein würdiger Gegenstand der Beschauung zu sein, und es bemächtigt sich unserer eine bitter trübe Stimmung, wenn wir bedenken, daß ein edles Mädchen nicht Kraft genug hat, diesen Pseudo- und Quasi-Mann zu verachten. — Erst im fünften Akte tritt er gewissermaßen in das Leben zurück, denn in demselben bekommt er doch wieder den Muth zu sterben, und nur dieser Tod kann uns einigermaßen beruhigen, obwohl nicht versöhnen.

Wir wollen bei dieser Gelegenheit nur rasch andeuten, daß die Feigheit überhaupt nicht für die Tragödie passe, und daß sie stets nur mit Humor und Witz genommen werden möge, nie rein ernsthaft, zu dessen Beweise wir nur auf des Cervantes Don Quixote verweisen wollen.

Carlos. Kein Bösewicht, wenn man unter diesem Worte den versteht, der aus reiner Abneigung gegen die Tugend, lasterhaft ist, kein Virtuose in der Ruchlosigkeit wie Jago in Othello. Er findet die Menschen in der Regel widerwärtig und lästig, darum hält er sie sich drei Schritte vom Leibe, und wenn sie dann noch nicht gehen wollen, so schleudert er sie unmuthig zurück. Ob sie davon bluten: danach fragt er nicht! Da aber der Mensch irgend etwas lieben muß, will er sonst das Leben auch nicht einen Tag lang aushalten könnte, so überträgt er dies Gefühl auf Clavigo, der durchaus sein Geschöpf ist. Der ganze Mensch ist ihm bequem, und durch ihn will er handeln, was nicht minder bequem ist. Carlos hat den blühenden Baum des Lebens entlaubt und hält den dürren Zweig in der Hand; doch aus diesem dürren Zweige wußte er sich einen Zauberstab zu bereiten, der gefährlich werden kann für die, welche er bannt. Das Bethen Zerreißen, in jeder Beziehung, ist seine eigentliche Lust, daher die unendliche Kälte, die sich in dem ganzen Charakter zeigt, besonders aber in den Worten: „Da wärst verfauert" — „war er sein bißig der Butsch?" — „Die kleine wohläugige tripplige Französin," — „aber ihr Liebhaber hat keine Augen und keine Nase," (welche letztere, wie billig, hier in „Ohren" verwandelt wurde) — „wir wollen ihn ja nicht fressen" u. s. w.

Es versteht sich deshalb von selbst, daß dieser Carlos gleichsam von vorn herein immer Recht zu haben glaubt, und daß es ihm nicht einmal im Traume einfällt, es könne doch möglich seyn, daß auch er einmal Unrecht habe, was er eigentlich immer hat. Daher aber seine ruhige Ueberlegenheit gegen jeden nicht völlig entschiedenen Charakter. Daher ferner das Wort des sterbenden Clavigo: „Das sind die Folgen deiner Klugheit." Diese Klugheit ist freilich der höchste aller Irrthümer; aber eben, weil er der höchste ist, sieht er aus wie Klugheit.

Beaumarchais. Unter allen Personen im Don Quixote ist bekanntlich der Held selbst, trotz seiner seltsamen fixen Idee, der klügste und edelste, obwohl alle über ihn lachen. Auch Beaumarchais hat einige Anlage zum Don Quixote; aber ihm fehlt dessen Gemüthlichkeit, und sie sollte ihm fehlen nach der weisen Absicht des Dichters. Beaumarchais konnte nur zwei Absichten haben; entweder Rache oder Wiedervereinigung, beide zu vereinigen ist unmöglich, doch er glaubt allerdings

an die Möglichkeit. Zuerst raubt er dem Clavigo auf immer die Ehre, ja er läßt die sämmtliche Hausdienerschaft des Archivars hereintreten, gleichsam damit dieselbe erfahre, wie ein auf immer Entehrter aussehe. Wenige Stunden darauf, da Clavigo einige Reue zeigt, nimmt er ihn zu seinem Schwager an, wobei ein einziger klarer Blick in das Wesen der Menschheit ihm hätte sagen können, daß man von dem kein Herz fordern könne, dem man das Herz (die Ehre) geraubt hat.

Beaumarchais ist ein Hekla, dessen Inneres die wildesten Flammen hegt, während das Aeußere Kälte und Glätte zeigt. Er hat den rein französischen Anstand, ja dieser äußerliche Anstand ist bei ihm gewissermaßen zum Lebens-Prinzip geworden; darum verliert er ihn aber auch so ganz und gar, und auf eine für die Schwester so mörderische Weise, als das Gefühl der Rache, durch Clavigo's erneute Treulosigkeit verdoppelt, in ihn zurückgekehrt. Man hat nicht selten jene Ausbrüche der entsetzlichen Wuth getadelt, wie sie im vierten Akte zu vernehmen sind: „Es ist alles so dumpf, so todt vor meiner Seele, als hätt' ein Donnerschlag meine Sinnen gelähmt." — „Sie sollen mich ins Gefängniß schleppen. Aber von seinem Leichnam weg, von der Stäte weg, wo ich mich in seinem Blute werde gelechzt haben." „Ach, der grimmige entsetzliche Durst nach seinem Blute füllt mich ganz! Dank sey dir Gott im Himmel, daß du dem Menschen mitten im glühendsten unerträglichsten Leiden ein Labsal sendest, eine Erquickung" u. s. w. „Mit diesen Händen will ich ihn erwürgen, daß mein die Wonne sey! ganz mein eigen das Gefühl; ich hab' ihn vernichtet." — „Ich schnaube nach seiner Spur, meine Zähne gelüstet's nach seinem Fleisch, meinen Gaumen nach seinem Blut. Bin ich ein rasendes Thier geworden? Mir glüht in jeder Ader, mir zuckt in jeder Nerve die Begier nach ihm! — Ich würde den ewig hassen, der mir ihn jetzt mit Gift vergäbe, der mir ihn meuchelmörderisch aus dem Wege räumte!"

Da kommen nun gewisse überzahme Kritiker, und sagen wehmüthig, es sey doch betrübt, daß der sonst so besonnene zarte Dichter den anständigen Beaumarchais so gräßlich habe reden lassen, nicht bedenkend, daß von jenem bloß exoterischfeinen Anstande bis zu diesem Zorn oft nur ein einziger Schritt sey, besonders bei der Mehrheit jenes Volks, dessen berühmtester Schriftsteller, Voltaire, schon der Vereinigung vom Tiger und Affen gedachte. Es ist die Wahrheit in dieser Schilderung des Beaumarchais, und in einem Charakter-Gemälde wollte es Göthe mit nichts anderem zu thun haben als mit der Wahrheit.

Marie Beaumarchais. Mit wenigen, aber herrlichen Zügen hat uns der Dichter das dem Tode geweihete Mädchen geschildert. Die paar Worte Sophiens: „Sie war so ausgelassen lustig, und hat geschwatzt bis alles, da war sie erhitzt, konnte nicht schlafen, und nun hat sie wieder keinen Athem, und weint den ganzen Morgen" geben schon eine fast hinlängliche Schilderung von ihrem körperlichen und geistigen Zustande; aber freilich nicht für den, der sich den Unglücklichen nur mit zerrauftem Haar und mit Gift und Dolch bewaffnet denken kann. — Eben so vortrefflich ist jedes andere Wort, was sie selbst spricht, oder was über sie gesprochen wird, und es bedarf hier keiner Erläuterung. Eine äußere Gewalt um sie zu tödten war gänzlich unnöthig, denn das Herz, das nur in der Ferne lebt, muß nothwendig brechen, wenn die vollendete Treulosigkeit des Geliebten es wie ein Blitzstrahl berührt. Es stirbt dann von innen heraus.

Sophie Guilbert. Eine Frau, die es mit der Schwester gar gut meine, nur daß sie nicht weiß, wie sie mit ihr daran ist. Vielleicht weiß sie das auch in Beziehung auf sich selbst und ihre eigne Ansicht des Lebens und der Menschen nicht; wenigstens widerspricht sie sich in ihrem Urtheil über Klavigo auf eine gar seltsame Weise. Im ersten Akte ist er für sie ein „Verächtlicher, Nichtswürdiger, Hassenswürdiger," im dritten Akte versichert sie, ihn stets mit der „vollsten, reinsten, schwesterlichsten Liebe geliebt zu haben," und setzt hinzu: „Er ist noch ganz der Alte, noch eben das sanfte, gute, fühlbare Herz, noch eben die Heftigkeit der Leidenschaft," u. s. w. ja sie ist so klug, daß sie sich sogar über seine kleine Treulosigkeit und jetzige Rückkehr freut, indem dadurch das „Langweilige und Schleppende" einer langen Bekanntschaft unterbrochen, und dem Gefühl eine neue Lebhaftigkeit gegeben werde. — Dabei schlagen nun abermals gewisse deutsche Kritici staunend in die Hände, und erklären mit Wehmuth, daß selbst der vortreffliche Göthe einen Charakter nicht immer zu halten wisse. — wobei sie nur die Kleinigkeit vergessen, daß es ein gewisses gar nicht übles Etwas giebt, welches man die poetische Ironie zu nennen pflegt. Besagte Ironie ist aber häufig in Göthe's Schriften anzutreffen, und uns will bedünken, er ha-

Digitized by Google

be sie nicht selten mit besonderem Glücke walten lassen.

Von Herrn Guilbert wollen wir nur im Fluge erwähnen, daß dem Manne bei der ganzen Sache nicht recht wohl zu Muthe ist, so wie er denn überhaupt sich seiner gewandten Frau einigermaßen unterzuordnen scheint. Falstaff sagt: „Ich wollt' es wäre Schlafenszeit und alles aus." Etwas Aehnliches hat Guilbert im Sinn, aber er spricht es aus Feinheit nicht aus.

Buenco ist ein ächter Spanier, der schwerlich — Kotzebue's Menschenhaß und Reue in seine Sprache würde übersetzt haben, da er mit Recht gewisse Wiedervereinigungen für unmöglich hält.

Saint George steht nur da, um die Gruppe im zweiten Akte mit ausbilden zu helfen.

Wir haben durch diese Charakteristik auch gewissermaßen schon unser Urtheil über die Darstellung des Stückes auf unserer Bühne gegeben, und wir dürfen sagen, daß durch dieselbe jene Charaktere wirklich ausgesprochen wurden.

Herr Maurer als Klavigo zeigte großen Fleiß und Studium, und wußte das ihm sonst eigenthümliche, recht erfreuliche Feuer, für welches in dieser Rolle kein Raum ist, wohl zu beherrschen. Wir halten dies für besonders lobenswerth, da wir gar wohl wissen, wie schwer es sey, Rollen wie die des Klavigo, welche lediglich durch Reflexion zu erreichen sind, genügend darzustellen.

Hr. Julius gab als Gastrolle im Beaumarchais ein Bild des reinsten Anstandes, ohne welchen die Rolle in Nichts zerfallen seyn würde, und der eben deshalb, als die eigentliche Bedingung derselben, besonders anerkannt zu werden verdient. — Göthe erzählt, Wilhelm Meister habe sich für das Studium der Rolle des Prinzen in Emilia Galotti ein ganzes Vierteljahr Zeit genommen, da sie einen ganz vorzüglichen Anstand erfordere: doch fürchten wir, daß eben diese lange Zeit geschadet haben möge. Bei Herrn Julius freute uns gerade, daß sein Anstand völlig ohne alle Studiertheit, sondern rein natürlich und wie sich von selbst verstehend erschien.

Herr Devrient als Karlos gab den vollendeten, in sich selbst einigen Egoisten mit einer solchen Ruhe und Sicherheit, daß wir abermals recht klar anerkannten, was der Dichter mit diesem Charakter gewollt hat. Der ganze Karlos ist eine kalte, glatte Felsenwand, auf der keine Blumen gedeihen, und gerade so wie wir ihn jetzt und oben geschildert haben, gab ihn Hr. Devrient.

Madame Devrient zeichnete die Liebe und das Leiden der Marie mit tiefer Wahrheit, so wie es ihr überhaupt, nach unserem Gefühle, vortrefflich gelingt, die tieferen Herzenslaute der Tragödie wirkungsvoll auszusprechen. Unter den Stellen, die vorzüglich wirkten, war auch jene lächelnd tiefe, und innig rührende: „Wir Mädchen sind doch eine wunderliche Nation, kaum heben wir den Kopf nur ein wenig nieder, so ist gleich Putz und Band was uns beschäftigt." — Erschütternd war der Moment des Todes, der allerdings bedeutende Schwierigkeiten bietet, da hier das Sterben von innen heraus, wie wir es oben genannt, dargestellt werden muß.

Demoiselle Willmann hatte der nicht sehr bedeutend scheinenden Rolle der Sophie einen achtungswerthen Fleiß gewidmet, und ihr Spiel war besonders in der Sterbescene ausdrucksvoll und in das Ganze eingreifend.

Schließlich wollen wir noch freundlich erinnern, wie doch Manches in dem so rasch ausgearbeiteten Schauspiele noch immer nicht öffentlich anerkannt worden, obwohl es gar wichtig und schön ist. Wir rechnen unter andern dahin den Kontrast, mit welchem die scheinbare Wiedervereinigung auf Klavigo und Marien wirkt. Der erstere tritt in der meisterhaften Scene mit Karlos mit den trüben Worten hervor: „Ich sage dir, ich gestehe dir, ich erschrack, als ich Marien wieder sah! wie entstellt sie ist! wie bleich, abgezehrt! —" und späterhin: „Mitleiden, innige tiefe Erbarmung (!) flößte sie mir ein, aber Liebe — sieh, es war als wenn mir in der Fülle der Freuden die kalte Hand des Todes über den Nacken führt" u. s. w. Dagegen Marie in der zunächst folgenden Scene: „Muthige jugendliche Träume schweben vor mir, und begleiten die geliebte Gestalt des Unvergleichlichen, der nun wieder der Meine wird. O Sophie, wie reizend ist er! Seit ich ihn nicht sah, hat er — ich weiß nicht, wie ich's ausdrücken soll, — es haben sich alle großen Eigenschaften, die ehemals in seiner Bescheidenheit verborgen lagen, entwickelt. Er ist ein Mann worden, und muß mit diesem reinen Gefühle seiner selbst, mit dem er auftritt, das so ganz ohne Stolz, ohne Eitelkeit ist, er

Digitized by Google

muß alle Herzen wegreißen. — Und er soll der Meinige werden? — Nein, Schwester, ich war seiner nicht werth — Und jetzt bin ich's viel weniger!" —

Ferner rechnen wir dahin den ganzen fünften Akt, obwohl er scheinbar mit zu großer Leichtigkeit behandelt worden ist. Einer jener Zufälle, die, eben weil sie so ganz und gar zufällig zu seyn scheinen, die Gestalt des Schicksals annehmen, führt den auf der elendesten Flucht begriffenen Klavigo vor dem Leichenhause vorbei. Wie stumme Herolde seiner Sünde und Schande stehen drei schwarze Männer mit Fackeln vor der Thüre, und Klavigo sagt zu dem Bedienten: „Geh, frag, wen sie begraben." Der Bediente geht zu den Männern und fragt: „Wen begrabt ihr?" und die Männer erwiedern: „Marien Beaumarchais." Klavigo, der die Antwort wohl vernommen, verhüllt sich im schmerzlichsten Gefühl; aber der Bediente kommt zurück und wiederholt ruhig: „Sie begraben Marien Beaumarchais."

Es ist doch eine gar herrliche Sache, wenn ein Dichter durch ein einziges Wort, was ganz anspruchlos erscheint, so tief zu wirken vermag. Ein solcher mag sich, ganz nach seinem Gefallen, sechs Tage oder sechs Jahre zur Ausarbeitung eines Trauerspiels nehmen, es wird immer etwas sehr Bedeutendes werden.

F n R A.

Am 7ten April: Graf Benjowsky auf Kamtschatka, Schauspiel in 5 Aufzügen von Kotzebue.

Unter den berühmten Stücken des vielgewandten Verfassers ist das eben genannte eines der berühmtesten, und es giebt fast kein Lob, aber auch keinen Tadel und keine Spötterei, die nicht bereits gegen dasselbe ausgesprochen ist. Uns scheint der Grund, warum dieses Stück bei dem größeren Publikum so vielen Beifall gefunden, in dem allerdings höchst interessanten Stoffe zu liegen. Die Fantasie flattert gern nach den äußersten Polen hin, nimmt gern Theil an dem Schicksal gebildeter Menschen, die gegen die blinde Naturkraft, und die Sklaverei ringen, und wir gestehen sehr gern, daß es dem Verfasser wohl gelungen ist, uns ein anschauliches Bild von dem feindseligen Klima und dem trüben Leben der Verwiesenen auf Kamtschatka zu machen. Der Rahmen des Gemäldes ist vortrefflich; aber das Gemälde selbst ist, bis auf wenige Ausnahmen, mislungen. Zu diesen wenigen Ausnahmen rechnen wir vor allen den Hetman der Kosacken, der nicht bloß eine wahrhaftige, sondern auch eine höchst ergötzliche Physiognomie mitbringt. — Liebhaber des Humors wollen wir besonders auf sein wohlbekanntes: „Wenn ich sage —, so verstehe ich darunter —" aufmerksam machen; da dies in der That eine allegorische Bedeutung erhalten hat, und billig für einige hundert, ja tausend — Schriften gelten könnte. Ihm zur Seite steht Feodora, die, trotz aller innewohnenden Prosa, doch wohl die klügste im ganzen Stück ist, und der man es allerdings gönnt, daß sie die andern zum Besten hat. Ueber den Benjowsky selbst wollten wir nichts weiter sagen, als daß diese Virtuosität im — Lügen, dem Helden nicht wohl ziemen will, und über Asanasja nichts weiter, als daß wir sie für sehr — krank halten.

Noch müssen wir den Freunden der guten Laune als eine wahre Fundgrube des Scherzes eine Menge Sentenzen empfehlen, die durch dieses Stück verstreut worden sind, indem manche derselben wie Dänische Handschuhe rechts und links zu gebrauchen sind; einige sogar können recht gut von hinten an gelesen werden, und sie bleiben doch so ziemlich in ihrem Werthe oder Unwerthe.

Herr Kanow vom Königl. Sächsischen Theater zu Dresden als Benjowsky veredelte den Charakter auf eine ausgezeichnete Weise und zeigte sich als wohlgeübten Deklamator. Demois. Düring hauchte in ihre Rolle das Leben und die Leidenschaft, die hier durchaus nothwendig sind, wenn nicht das ganze Stück in Trümmer zerfallen soll. Wer wissen will, wie schwer das sey, der lese diese Rolle in ihrer Zerrissenheit, ja wir dürfen sagen: Zerhacktheit einmal einzeln, und genau durch, was wir überhaupt den Kritikern empfehlen möchten, um zu erfahren, welch eine schwere Aufgabe die Künstler und Künstlerinnen mitunter haben, wenn die Dichter vergessen, was sie eigentlich wollen, oder wollen sollen.

Herr Unzelmann als Hetman, und Madame Eunike als Feodora, hatten die erfreuliche Aufgabe, ihr schönes Talent in erfreulichen Rollen

Digitized by Google

auszusprechen, und sie thaten dieses in freier und und angenehmer Lebendigkeit.

K.

Am 11ten April: Die Schuld (Hr. Kanow vom Königl. Sächsischen Hoftheater: Hugo.)

Kraft, welche nur zuweilen etwas zu sehr sich vordrängte) Haltung im Ganzen, das Vermögen nach den Regeln der Kunst und Natur, welche ja, richtig verstanden, nur eins sind, ein Gefühl zu steigern, und dann plötzlich, wo es sein muß, in ein anderes überzugehen, endlich Eindringen in den Geist dieser besondern Rolle, bezeichneten die Darstellung des Herrn Kanow, dessen Hugo wir im Ganzen als eine sehr wackre Kunstleistung anerkennen müssen. Was wir noch daran auszusetzen haben, ist schon oben angedeutet worden durch die „zuweilen etwas zu sehr sich vordrängende Kraft.“ Herrn Kanow gelang die ruhige Mitte wie auch der dumpfe Schmerz oder die dumpfe Verzweiflung so wohl, daß wir gewünscht hätten, diese Töne mehr durchklingen zu hören, welches der Dichter unstreitig beabsichtigt hat.

Madame Schröckh (Elvire). Ich kann nicht anders als meinem eignen im 16ten Stücke ausgesprochenen Urtheile beitreten. Mad. Schröckh hat mir auch dieses zweite Mal einen hohen durch nichts gestörten Kunstgenuß bereitet, denn einiges in den Darstellungen der Künstlerin, was freilich an sich betrachtet als Manier erscheinen dürfte, und woran wohl jene kunstrichtenden Freunde Anstoß genommen hatten, ist mir allmälig zum Styl ihrer Darstellungen geworden, so daß ich mir dieselben kaum anders denken kann. Ob es übrigens recht sey, wohl nicht einen Recensenten allein, sondern auch einen großen Theil des Publikums so weit zu bringen, das ist eine Frage, welche die denkende Künstlerin am besten sich selber beantworten wird.

Demoiselle Rogée (Otto) war wie ihre Vorgängerin zu groß für den Knaben, der seine Bilder ein ander Mal zusammenlegen soll. Uebrigens war ihr Spiel fein und richtig. Nur schien mir Demoiselle Rogée zu Anfang durch zu starkes Betonen oder Ziehen einzelner Wörter dem Verse zuweilen nicht sein ganzes Recht zu gönnen, doch, wie gesagt, eben nur zu Anfang der Rolle ist mir dies aufgefallen, hernach kamen die Verse in einen recht schönen, melodischen Fluß.

Herr Wauer aber ging dieses Mal mit einigen Versen seiner Erzählung ganz unbarmherzig um. Das erste Mal ist mir dieses nicht so aufgefallen, sonst würde es schon damals gerügt worden seyn; denn daß man dem Verse sein Recht widerfahren lasse, ist das erste bei Darstellung eines in gebundener Rede geschriebenen Dramas.

Rt.

Uebersicht der im Monat Januar auf den Königlichen Theatern gegebenen Schauspiele.

Am 1. Im Opernhause: Ferdinand Cortez, oder: die Eroberung von Mexico, große Oper in 3 Abtheilungen, aus dem Französischen übersetzt von Schaum. Musik von Spontini. Die zur Handlung gehörigen Tänze vom Königl. Balletmeister Hrn. Telle.

eod. Im Schauspielhause; Zum Erstenmale wiederholt, der Sylvester-Abend, Lustspiel in 1 Aufzug, von Hrn. D. Förster. Hierauf die blühende Jungfrau, Lustspiel in drei Abtheilungen, nach einer Mährchen-Satyre von Julius von Voß (Hr. Ambrosch, Königl. pens. Sänger und Schausp.: den Schaps: Und: die verblühte Jungfrau, Lustspiel in 2 Abtheilungen von Voß (Fortsetzung und zweiter Theil des Lustspiels: die blühende Jungfrau.)

Am 2. Die Macht der Verhältnisse, Trauerspiel in 5 Abtheil.

Am 3. Im Opernhause, zum Erstenmal: Vetter Paul, oder: Die Rache eines Deutschen, Originalschauspiel in 1 Aufzug v. Hagemann (Hr. Döbbelin, Königl. Preuß. privil. Schausp. Direktor, den Vetter Paul. Hierauf Pygmalion, Monodrama in 1 Auf-

Digitized by Google

zuge nach dem Französischen des Rousseau, komponirt von George Benda. — Und zum Erstenmale: Der Grenadier, oder: Die Müllersfamilie, Singspiel in einem Aufzug von Meisl, Musik vom Hrn. Kapellmeister Müller (Herr Döbbelin den Schulmeister Bastian.)

Am 4. Im Opernhause: Silvana, heroische Oper in 3 Abtheilungen mit Tanz v. Hiemer, Musik von Carl Maria von Weber.

Am 5. Die Schwester von Prag, komisches Singspiel v. Verfasser des Neuensonntags-Kindes. (Nach einer Umänderung.)

Am 6. Fidelio, Oper in 2 Abtheilungen, nach dem Franz. von Treitschke, Musik v. Beethoven, (Mad. Milder-Hauptmann, erste Sängerin des Kön. Kais. Hoftheaters zu Wien: Fidelio.)

Am 7. Don Carlos, Trauerspiel in 5 Abtheil. von Schiller.

Am 8. Die Vestalin, lyrisches Drama in 3 Abtheil., nach dem Franz. zur Musik v. Spontini durch Herklots. Die zur Handlung gehörigen Ballets sind vom Königl. Balletmeister Hrn. Lauchery. Mad. Ginetti, geb. Guerri, aus Italien angekommen, tanzte in dieser Oper ein Solo.

Am 8. Im Schauspielhause. Der Edelknabe, Lustspiel in 1 Aufzuge von Engel. Neu einstudiert und besetzt. Hierauf: Das war ich, Lustspiel in 1 Aufzug von Hrn. Huth, und Unser Verkehr, Posse in 1 Aufzuge.

Am 9. Lieb und Treue, Liederspiel in einem Aufzuge. Der Melodien v Reichardt. Hierauf: Der Diener zweier Herren, Lustspiel in 2 Abtheil., neu bearbeitet von Hrn. Schröder. Und zum erstenmal wiederholt: Der Grenadier, oder: Die Müllerfamilie, Singspiel in einem Aufzuge von Meisl, Musik v. Hrn. Kapellmeister Müller (Hr. Döbbelin den Schulmeister Bastian.)

Am 10. Der Deserteur, Singspiel in 3 Abtheilungen, nach dem Französ. des Sedaine, Musik von Monsigni (Hr. Bachmann vom Theater zu Danzig: den Rudolph Himmelssturm) Hierauf: Der Nachtwächter, Posse in Versen in 1 Aufzug, von Th. Körner.

Am 11. Emilia Galotti, Trauerspiel in 5 Abtheilungen von Lessing (die Schauspielerin Demoiſ. Herdt, die Gräfin Orsina.)

Am 12. Zum Erstenmal: Der Vielwisser, Lustspiel in 5 Abtheil. v. Kotzebue.

Am 13. Fanchon, das Leyermädchen, Operette in 3 Abtheil., Musik von Himmel. (Hr. Döbbelin, den Tapezier Martin.)

Am 14. Die Räuber, Trauerspiel in 5 Abtheilungen von Schiller.

Am 15. Der Zinngießer, Vaudevillestück, in 2 Abtheil. nach Holbergs politischem Kannengießer von Treitschke (Hr. Aßmann vom Theater zu Dessau: Heinrich, Bremen's Lehrjunge.)

Am 16. Zum Erstenmal wiederholt. Der Vielwisser.

Am 17. Der kurze Roman, oder: Die seltsame Wette, Lustspiel in einem Aufzuge von Hrn. Hufbauer. Hierauf: Die beiden Billets, Lustspiel in 1 Aufz. v. Ant. Wall. Und: Unser Verkehr.

Am 18. Im Opernhause: Zur Feier des Siegesfestes, Rede, gedichtet von Levezow, gesprochen von Hrn. Beschort. — Hierauf: Die Zauberflöte, große Oper in 2 Abtheilungen von Schikaneder, Musik von Mozart. Die neu hinzugekommenen Ballets vom Königl. Balletmeister Hrn. Telle. (Neu einstudiert u. neu besetzt.)

Am 18. Im Schauspielhause zur selben Feier: Rede, gedichtet von Herklots, gesprochen v. Demoiſ. Mauß. — Hierauf zum Erstenmal wiederholt: Der Rosenstock, Spiel in Versen von Deinhardstein. — Und: Der Geizige, Lustspiel in 5 Abtheil. von Molliere, übersetzt von Zschocke.

Am 19. Tony, Drama in 3 Abtheilungen von Th. Körner. Hierauf: Der Triumph der Liebe über die Freundschaft, Pantomimisches Divertissement vom Königl. Balletmeister Hrn. Telle, Musik von mehreren Componisten. (Mad. Ginetti tanzte ein Solo und ein Pas de deux.)

Am 20. Im Opernhause: Die Zauberflöte.

Am 21. Des Hasses und der Liebe Rache, Lustspiel aus dem Spanischen Kriege, in 5 Abtheil. von Kotzebue.

Am 22. Fidelio, Oper in 2 Abtheil., Musik v. Herrn van Beethoven. (Mad. Milder-Hauptmann: Fidelio.)

Digitized by Google

Am 23. Der Vielwisser, Lustspiel in 5 Abtheil. von Kotzebue.

Am 24. Im Opernhause: Die Zauberflöte. eod. Im Schauspielhause: Band und Halstuch, Lustspiel in einem Aufzuge in Versen von Tinemann. Hierauf: Der häusliche Zwist, Lustspiel in 1 Aufzuge, von Kotzebue. (Die Schauspielerin Demois. Herdt die Frau.) Und: Die Ehemänner als Junggesellen.

Am 25. Menschenhaß und Reue, Schausp. in 5 Abtheil. von Kotzebue. (Hr. Aßmann vom Theater zu Dessau, den Peter, Bittermanns Sohn.)

Am 26. Auf Begehren: Wilhelm Tell, Schauspiel in 5 Abtheil. von Schiller.

Am 27. Wie man lieben muß, romantisches Singspiel in 1 Aufz. vom Freiherrn Carl von Miltitz. Hierauf: Pas de deux, getanzt von den Demois. Joyeuse und Gemmel. Und: Röschen und Colas, komisches Singspiel in 1 Aufzuge, aus dem Französischen, Musik von Monsigny.

Am 28. Im Opernhause: Die Zauberflöte. eod. Im Schauspielhause: Der Amerikaner, Lustspiel in fünf Abtheil. von Herrn Vogel.

Am 29. König Lear, Trauerspiel in 5 Abtheilungen, nach Shakespear, von Schröder.

Am 30. Die Laune des Verliebten, Schauspiel in Versen in 1 Aufz. von Göthe. Die Ouvertüre und dazu gehörige Musik vom Kön. Musikdirektor Hrn. Gürrlich. Hierauf: Die beiden Grenadiere, Lustspiel in 3 Abtheil. Und: der Faun, Divertissement vom Königl. Balletmeister Hrn. Telle. (Mad. Ginetti tanzte ein Solo, und mit Hrn. Sänger ein Pas de deux.)

Am 31. Maler Tenier, Pantomimisches Ballet von dem Königl. Bair. Balletmeister Hrn. Crux, für das hiesige Königl. Theater eingerichtet vom Hrn. Balletmeister Telle. Hierauf: Harmonie-Musik von Blaseinstrumenten, nebst untermischten Solo-Partien für die neu erfundenen Klappen-Flügel-Hörner, angeordnet von dem Königl. Kammermusikus Hrn. Tausch, d. Vater. Und der Stammbaum, Lustspiel in 1 Aufzug von Anton Wall. (Fortsetzung der beiden Billets.)

Von diesem Wochenblatt wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poststraße Nr. 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Januar bis Junius zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhandlung zu bekommen ist.

Druckfehler im vorigen Stück.

Seite 115, Zeile 8. statt: schwache lies schwerste.
Seite 119, Spalte 2, Zeile 21. statt: friedselige, lies feindselige.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 27. April 1816.

Nr. 17.

Ueber dramatische Musik.

(Fortsetzung.)

Weit entfernt sind wir aber, dem Musiker deshalb im Singspiel gänzliche Ungebundenheit zugestehen zu wollen, eine Zügellosigkeit, wie wir sie leider täglich zum größten Leidwesen auf unsern Bühnen sehen. Der Komponist des Singspiels ist zwar weder streng an Recitativ, Deklamation und rhythmische Melodie gebunden, ihm steht die melodramatische Form frei und das weite Gebiet der in diesem Stoff vorwaltenden Lyrik, allein ihn bindet eine Grundregel, deren Beobachtung höchst schwierig ist, ja es möchte schwer zu entscheiden seyn, ob diese Regel ihm nicht mitunter mehr Hindernisse in den Weg legt, als das Operngedicht; nemlich: Darstellung der Empfindungen als Gattung. Der Operndichter soll seine Personen in scharfen sicheren Umrissen und ihre Charaktere und Sprache, inhaltschwer, ausdrucksvoll und ergreifend, seine Begebenheiten aber in nothwendiger Folge darstellen; der Singspieldichter soll die Gestalten nur andeuten, nur einzelne Züge ihres Wesens grell bezeichnen, nur allgemeine Gefühle ausdrücken und erregen und an schroff und schnell wechselnde Handlung knüpfen. Das erstere Gedicht fesselt und hemmt zwar, aber es leitet auch, es weckt Gedanken, nährt tiefe Gefühle und führt durch alle Schattirungen augenblicklicher Regungen und Uebergänge. Das letztere suppeditirt weniger, überläßt dem Musiker viel, giebt ihm nur Wesen, die er beleben soll, aber nicht zergliedern und vergönnt ihm eine Freiheit, die unmittelbar an Ausschweifung grenzt. Wohl ist es da nicht zu verwundern, wenn die mehrsten Musiker über ihre eigentlichen Schranken ganz im Dunkel bleiben und in dieser Ungewißheit, vermöge sinnlicher Lockung und von ihrer üppigen Kunst überwältigt, in der Völlerei und den Irrsalen sinnlicher Tonmassen, sich verlieren und untergehen; wenn sie die Poesie, der sie ihre Töne anpassen sollen, nicht einmal ihren Tönen anpassen, sondern sie schlechthin beiseit setzen, und statt aus dem Stoffe des Dichters neue kräftige Nahrung zu saugen, eine Tonfolge willkührlich an die andere reihen, das wahre Wort des Aristoteles nicht bedenkend: daß es nicht einerlei sei, eins aus dem andern, oder eins nach dem andern, entstehen zu lassen. — Aber, hören wir fragen, wenn wir auch damit einverstanden sind, daß der Musiker im Singspiel nur allgemeine Gefühle ausdrücken und anregen soll u. s. w. und wir ebenfalls fordern mögten, daß er sich dabei in den gehörigen Schranken der Gattung zu halten wisse: so mögten doch diese Schranken wohl schwer oder gar nicht zu bezeichnen sein? — Antwort: die Musik in ihrem ersten und einfachsten Element belauscht und erforscht, giebt hierüber die befriedigendsten Aufschlüsse. Jenes Grund-Element aller Töne ist die Bewegung. Nur durch diese wirkt der Musiker und jede Bewegung eines äußeren Tons findet, nach unfehlbaren Gesetzen, die ihr entsprechende Bewegung unserer Gefühlsnerven. So wirkt jeder feine, dünne Ton schneidend und scharf, z. B. Oboe, piccol-Flöte, hohe Violintöne; jeder volle dicke Ton übermannend und umrauschend, z. B. Orgel und Posaune; jeder sanfte und gehaltene Ton drückt sanft, dehnt aus und ermüdet zuletzt, z. B. Flöten- Klarinett- und Hörner-Töne; jeder herbe, stark und abgestoßene Ton ermuntert, spannt alle Nerven, stärkt und erhebt, z. B. Trompeten, Becken, staccato und pizzicato. Außer diesen bestimmten Wirkungen giebt es auch Töne, die

Digitized by Google

durch ihre Charakterlosigkeit oder vielmehr Unbestimmtheit auf das Gefühl gewissermaßen verwirrend und deshalb vielfach anregend wirken. Man kann sie die romantischen nennen und sie können mit dem höchsten Effekt, müssen aber auch mit der größten Behutsamkeit angewandt werden, z. B. alle schwirrenden Saiten-Töne, als Harfen- und Mandolinen-Töne, ferner Harmonika, Timpanen und theilweise Bratschen, Zello's und Fagotte. Ist der Musiker solchergestalt mit dem Grundcharakter der Instrumente und Töne und mit ihrem Wechselverhältniß zu den Gefühlsnerven völlig vertraut — und dies kann ihm bei eigner Sensualität und umsichtiger Beobachtung und Erfahrung nicht schwer werden — so ist es nicht wohl möglich, daß er den Grundcharakter eines Gedichts, oder die Gattung des in diesem Gedicht vorherrschenden Ausdrucks, durch falsche Instrumentirung verfehlen sollte. Freilich ist mit der Instrumentirung noch nicht alles gethan, aber betrachten wir die obige Entwickelung des physischen Verhältnisses der Instrumente zu den Gefühlsnerven schärfer, so werden wir finden, daß die Analyse desselben zugleich die ersten Erfordernisse der Melodie, des Rhythmus und der Harmonie befriedigt. Alle Melodie geht wieder nur aus der Bewegung hervor, nur daß sie in successive Verbindung mit dem Rhythmus und in gleichzeitige mit der Harmonie tritt. Die Dauer der Rhythmen ist zwar dergestalt von der Poesie abhängig und relativ, daß sie das tiefste und strengste Studium der ästhetischen Idee und der tausendfachen Farben-Schattirungen des poetischen zu komponirenden Stoffs erfordert, allein das Studium des Grundcharakters der Töne sichert, wenigstens negativ, gegen falsche Rhythmen, denn ein damit vertrauter Musiker kann wohl ohne Rhythmus komponiren, nicht aber gegen denselben, indem der richtige Gebrauch eines Instruments oder einer Stimme nach sympathischem Verhältniß, die beabsichtigte Haltung der Empfindung, auch ohne Rhythmus hervorbringen muß, obwohl nicht mit so sicherem und schönem Erfolge als im Bunde mit jenem. Die Harmonie geht nothwendig aus der gründlichen Kenntniß der Natur der Instrumente und ihrer Wirkung im Einzelnen und Ganzen hervor und sonach kann man mit Ueberzeugung behaupten, daß diese Kenntniß zum Ausdruck der Gattungen der Gefühle und Empfindungen vollkommen ausreicht, womit wir also wieder den Faden der Beurtheilung des Singspiels von neuem anknüpfen. — Statt aller ferneren Erörterungen hierüber wird es zweckmäßig seyn, unsere Theorie an einem Normal-Muster, an dem Singspiel-Musiker κατ' ἐξοχήν (par excellence) darzuthun, und wer könnte dies anders seyn als — Mozart!

(Die Fortsetzung folgt.)

Mittwoch den 3ten April, Vormittag von 11 bis 2 Uhr, zum Erstenmale und wiederholt Mittwoch den 17ten April, zur selben Zeit, im Königlichen Opernhause: Vorstellungen zum Besten des vaterländischen Vereins.

Unter diesem Titel hatte der in der Holzschneidekunst rühmlichst ausgezeichnete Künstler, Hr. Gubitz, Professor an der königlichen Akademie der Künste, zu dem angegebenen wohlthätigen Zwecke eine Reihenfolge von Vorstellungen veranstaltet, die theils dramatischen, theils lyrischen, theils epischen, theils musikalischen, theils plastisch-malerischen Charakters waren und bei der zweiten Vorstellung noch durch den Hinzutritt der Tanzkunst eine Vereinigung fast aller schönen Künste in sich enthielten. Eine große, schwere, sehr verwikkelte Aufgabe, deren Lösung fast mehr als eine Akademie der schönen Künste, mehr als eins der ihr verschwisterten Institute erfordert, die hier auch alle in nicht geringe Thätigkeit gesetzt waren, und die, wenn es in dem Gebiete der Möglichkeit läge, alle Strahlen der Kunst-Schönheit gleich rein in einen Brennpunkt zu sammeln, einen Glanz an Berlins Kunsthimmel verbreitet haben würden, welcher dem einheimischen Kenner und dem Fremdem in wenigen Stunden eine Vorstellung von Berlins Kunstvollkommenheit gegeben hätte, wie sie bis jetzt noch nicht so vereinigt, erschienen ist. — Deshalb verdient diese Erscheinung eine ausführliche Würdigung in diesen Blättern, die aber ihrer ursprünglichen Bestimmung eingedenk, sich nur mehr und absichtlich mit dem dramatischen Antheile daran beschäftigen werden, als mit dem, was die bildenden Künste dazu beigetragen haben, welches wir andern mehr dazu geeigneten Blättern näher auseinander zu setzen, überlassen müssen.

Zuerst mögte wohl die Frage in Anregung kommen: ob Vorstellungen so gemischten und ver-

Digitized by Google

schiedenartigen Inhalts und Charakters überhaupt thunlich für den Zweck der Kunst seyn können? — Wir hegten bescheidenen Zweifel daran, und die Erfahrung hat unsern Zweifel uns wenigstens bestätigt; denn die völlige Ermüdung und Erschöpfung unserer Kräfte, mit welcher wir das Theater am Ende dieser Vorstellungen verließen, schien uns ein Beweis, daß wir mehr zerstreut und durch diese größere Zerstreuung abgestumpft, als durch ruhigen, in sich geschlossenen Kunstgenuß erheitert und gestärkt waren. Wir haben das letzte immer als eine der wohlthätigsten Wirkungen edler und schöner Künste und ihrer besseren Werke erkannt und erprobt. Und wie konnte es auch wohl anders seyn bei einem so oftmaligen Wechsel der Scene, der Gegenstände, der Formen, der Gattungen, der Sprache, der Anschauungen, der Empfindungen? Fast ward uns dabei zu Muthe, als es schon oft der Fall gewesen ist, wenn wir recht feierlichen öffentlichen Sitzungen gelehrter Gesellschaften und Akademien beiwohnten, wo wir vielleicht, so viel an uns ist, eine recht gediegene, lehrreiche Abhandlung mit großem Nutzen für die Zukunft und mit vielem Vergnügen angehört haben würden, aber mehrere Stunden hindurch bei einer Menge der verschiedenartigsten Vorlesungen aus fast allen Fächern menschlichen Wissens, am Ende durch den bloßen, oft nicht sehr harmonischen, Wortklang uns so erschöpft und betäubt fühlten, daß selbst das, was wir früher gefaßt und vielleicht gelernt hatten von den ermüdenden und lästigen Eindrücken des folgenden verwischt und sehr verwirrt ward und wir eben nicht mit großer Ausbeute für unsere Kenntniß den gelehrten Prunksaal verließen. — Wahrscheinlich hat man auch der Gleichheit der Mischung und der Wirkungen wegen solchem artistischen Mancherlei in öffentlichen Vorstellungen auf der Bühne den Namen dramatischer Akademien gegeben, da wir sonst eben nicht wüßten, woher sich der Name darauf übertragen haben könnte.

Doch, um uns bei dieser Vorfrage nicht zu lange aufzuhalten, wollen wir sogleich zu einigen Bemerkungen über das erste dramatische Stück, womit sich das erste Mal die Vorstellungen eröffneten, zu den Monodrama Sappho übergehen (eben so wohl, wie alles übrige musikalisch und deklamatorisch vorgetragene) von Hrn. Professor Gubitz gedichtet, von Hrn. Kapellmeister Weber mit Musik begleitet und von Madame Schröck dargestellt.

Es ist schwer, sehr schwer für die neuesten Dichter geworden, irgend ein altes griechisches Menschen- oder Götter-Kind dem Kenner befriedigend oder gelungen auf der Bühne darzustellen. Die genauere und für die Hauptsache erschöpfende Kenntniß, welche uns davon die tiefer eingedrungenen, geistvolleren Studien der klassischen Denkmäler des Alterthums, sowohl der redenden als bildenden Künste, gewähren, lassen uns nur zu leicht den ächten Maaßstab des Alten an die neueren Produkte legen, so daß wir sehr bald fühlen, wie weit der neuere Versuch, die großen, berühmten Alten in ihrer vormaligen Gestalt von den Todten zu erwecken und vor unsern Sinn zu zaubern, hinter der guten Absicht zurück bleibt und wir bald einsehen, daß wir in unserer Erwartung getäuscht nur ein Wolke — statt einer Juno umarmen. —

Es ist nicht genug, daß z. B. eine Sappho sich über Phaons Untreue beklage und am Ende sich von einem Felsen ins Meer stürze, sie muß wie eine Griechin — wie Sappho, empfinden, sprechen, klagen, sich gebehrden, wenn dem Kenner Täuschung und Genuß und Theilnahme bewirkt werden soll. — Vielleicht war das Ganze besonders zu Anfang zu sehr durch reflektirende Stellen verlängert, die hier in dieser Scene wohl am wenigstens am rechten Orte standen. Ueber einzelne Stellen in Hinsicht auf Sprache, Poesie und Klarheit und Verständlichkeit des Ausdrucks mit dem Verfasser zu rechten, erlaubt das diesem Aufsatz gewidmete Maaß nicht, obgleich sich hier und dort dazu Gelegenheit bieten würde. Aber eine Frage können wir nicht unterdrücken: warum ward Sappho nicht recitativisch und lyrisch ganz für den Gesang bearbeitet? Da doch dieser Charakter der Darstellung wohl der passendste für die Person einer Dichterin und einer Sängerin ist und der Musik zu den vortheilhaftesten Aeußerungen, zumal in einer solchen Lage der handelnden Person, Gelegenheit gegeben haben würde. —

Dennoch war der gewählten, bloß deklamatorischen Form des Gedichts durch des Herrn Kapellmeisters Weber Behandlung eine neue für Musik und Deklamation zugleich sehr wirkungsvolle Seite abgewonnen, die fast den Abgang des Gesanges vergessen gemacht hätte, wenn die Anforderung daran nicht dem äußern Sinne selbst zu nahe läge. — Aber es ist ein sprechender Beweis von des Komponisten Einsicht und geübten Takt, das an sich für ein Monodrama fast zu lange Gedicht (einer der lästigsten Fehler, welche dieser Gattung ankleben können) nicht durchweg, nach dem Vorgange ähnlicher älterer, mit Musik

Digitized by Google

begleitet zu haben, sondern nur die, die Begleitung der Musik am nächsten zulassenden und ihre Vermittelung gleichsam erfordernden Stellen theils damit zu verbinden, theils sie davon im eigentlichen Sinne tragen zu lassen. Unverkennbar war die Absicht des Komponisten, nicht die Worte des fortgehenden, an der Musik sich gleichsam festhaltenden Gedichts auszudrücken, sondern vielmehr die Situation treu darzustellen und da, wo das Sprachorgan nicht mehr hinreicht, den Ausdruck und die höhere Betonung durch eine steigende von der Harmonie und Melodie unterstützte Musik dem Gemüth des Zuhörers eindringlicher und fühlbarer zu machen und so durch Wahrheit des Ausdrucks und nicht durch ewig wiederkehrende Floskeln und abgeleierte Schnörkel und Tiraden — der Musik ihre hohe Würde zu geben, sie in Hinsicht des Theaters auf ihren wahren, einfachen Ursprung zurück zu führen, ja man könnte wohl sagen, die theatralische Musik als Vermittlerin zwischen dem Gedicht und dem Zuhörer auftreten zu lassen. Es würde zu weit führen, diese unserer Vermuthung, die sich auf die richtigen Ansichten des Herrn Komponisten von Musik überhaupt und dramatischer insbesondere gründet, durch alle unverkennbar in jenem Geiste behandelten Stellen zu beweisen; doch sey es genug an eine Stelle zu erinnern, die ein schlechter Geschmack auf die gewöhnliche triviale Weise behandelt haben würde, aber hier eine edlere, geistvollere Behandlung erhalten hat. Wenn nemlich bei der Stelle, wo Sappho sagt:

Was hab' ich nicht errungen und erdacht
An seinen Schwingen mir das Glück zu halten!
Wie hab' ich nicht geduldet und gefleht
Und krampfhaft fest der Götter-Bild umklammert! —

der Komponist das Ringen — das krampfhafte Halten an den Götter-Bildern in der Musik ausgedrückt hätte, so wäre es, wenn auch durch die genialsten musikalischen Ideen, albern und geschmacklos gewesen. So aber gab uns die Musik im höheren Sinne die Vorstellung eines liebenden Wesens, das ganz hingegeben, die ganze Welt in dem einzigen Gedanken seiner Liebe vergessen hatte und uns dadurch die Macht seiner Leidenschaft zu erkennen gab. Die zärtlichste Melodie von den sanftesten Instrumenten ausgedrückt, gab hier die ganze Lage der leidend-liebenden mit höchster Lebendigkeit zu erkennen. — Eben so wenig ließ die Musik in den folgenden Worten:

Zu Phaons Füßen sank ich, weh! ich bat,
— Aus Mitleid seine Liebe mir zu gönnen.
— — — — — — — —
Zu Phaons Füßen rang ich bebend hier u. s. w.

die Klagende, Verzweifelnde zu Füßen fallen. Bei dem zweiten Ausruf: „Zu Phaons Füßen", wo die Schauspielerin die Stimme erheben muß, stieg daher, ehe jene anfing zu sprechen, die Melodie um einen halben Takt, mit hoher Wirkung in die Höhe. So muß die Musik die Deklamation begleiten, in sie eingreifen, sie leiten, wenn eine höhere, ideale Wirkung bezweckt werden soll! —

Mad. Schröck sprach und stellte die Sappho mit tiefer Empfindung und großer Kunstfertigkeit dar und regte das tragische Mitgefühl ihrer aufmerksamen Zuhörer, besonders in der Anwendung der tieferen Töne ihrer begeisterten Stimme, in hohem Grade an.

Die beiden angebrachten Chöre unterbrachen und belebten sehr wohlthätig zu Anfang und zu Ende die Einfachheit des Ganzen auch in bloß scenischer Hinsicht. Hätten sie auch in der Mitte an mehreren Stellen des Gedichts geschickt und natürlich eingeflochten und etwa mit Gesängen der Sappho in Verbindung gesetzt werden können, so würden sie von noch wohlthätigerer Wirkung gewesen seyn.

(Der Beschluß folgt.)

Am 19ten April, dem Geburtstage Iffflands: Die Jäger, ein ländliches Sittengemälde in fünf Aufzügen von A. W. Iffland.

Dieses Schauspiel, welches bereits im Jahre 1784 geschrieben wurde, erwarb sich die Gunst des deutschen Publikums in so hohem Grade, daß man seit der Zeit die Familiengemälde als eine bestimmte dramatische Gattung angesehen hat. Es ist auch allerdings eine entschiedne deutsche Gattung, denn man lasse es uns nur ehrlich und stolz, aber auch einfach und bescheiden heraussagen: Wir Deutschen verstehen uns fast unter allen Nationen am besten auf die Idee der Familie und des Familienlebens, es sey nun

Digitized by Google

in religiöser oder politischer Beziehung. Was war natürlicher, als daß endlich auch ein Schriftsteller aufstand, der wenigstens eine Ahnung dieser Idee auf der deutschen Bühne anschaulich zu machen suchte, und was war billiger, als daß die Deutschen ein solches Streben anerkannten?

Dazu kam noch, was unsers Wissens noch nie öffentlich ausgesprochen worden ist, und doch hätte ausgesprochen werden sollen, daß Iffland in der That als der Erste, der Zeit nach, in dieser Gattung dasteht. — Es ist uns nicht unbekannt, daß sich schon in gar frühen Zeiten und gar alten Dichtern Hindeutungen auf Familiengemälde finden, und wir dürfen hier z. B. Euripides Alceste, Terenzens Brüder u. s. w. nennen. Ferner wissen wir recht wohl, daß manche Englische Dramatiker des achtzehnten Jahrhunderts ähnliche Andeutungen haben, daß endlich Goldoni in gar vielen Stücken, besonders aber in seinem „Familienvater," Diderot in seinem „natürlichen Sohn" und dem „Hausvater," und Beaumarchais in der „Eugenie" gänzlich auf ein Familiengemälde hinarbeiteten. Was nun jene Alten betrifft, so wollen wir nur erinnern, daß einzelne Andeutungen hier nicht entscheiden können, und in Beziehung auf jene Neuern unsere individuelle Meinung mittheilen, daß ihnen jene Arbeiten mislungen sind. Diesen Satz zu beweisen wird man uns wohl erlassen, wenn man sich der treffenden Bemerkungen von A. W. Schlegel über jene Schriftsteller, (deren sonstigen Werth wir nicht verkennen) erinnern will. Jene Familien, welche Goldoni, Beaumarchais und Diderot schilderten, schweben, unseres Bedünkens, größtentheils entweder in der leeren Luft, und zeigen sich rein phantastisch, was eine Familie nie sein darf, oder sie sind so flach, und so locker in sich selbst, daß wir sie gewissermaßen nur als Titularfamilien ansehen können.

Ganz anders Iffland in seinen Jägern. Hier ist eine wirkliche Familie, d. h. ein kleiner Staat, den Religion, freie Liebe und nothwendiges Gesetz zusammen knüpft. Der Vater ist ein vortrefflicher Unterthan seines edlen Landesherrn, doch in seinem Hause ist er selbst ein strenger, doch geliebter Herr. Die Mutter, der Sohn, die Pflegetochter, die Hausfreunde, die Diener, alles hat seine bestimmte Stelle und bildet ein organisches Ganze.

Das ganze Dorf selbst ist gewissermaßen eine einzige Familie, welche aus dem Försterhause Bildung und freundliche Liebe empfängt. So erweitert sich die Aussicht auf eine erfreuliche Weise und unser Blick ist, keineswegs (was so leicht peinlich wird) an ein bloßes Zimmer geheftet.

Aber diese Familie ist nicht bloß eine wirkliche Familie im Allgemeinen, sondern sie ist auch eine entschiedne Deutsche. Sollte etwa ein Fremder, den guten Ausdruck: „ein Mann von deutschem Schrot und Korn," noch nicht gehört haben, und nicht verstehen, so würden wir ihn, um ihn schnell abzufertigen, nur auf den Oberförster in dem genannten Stücke verweisen, und sagen: „Hier ist einer; obwohl es noch hundert Tausende giebt, bei denen sich jenes Schrot und Korn anders gestalten kann." Man betrachte sein Leben als Bürger, als Ehemann, als Vater und Freund, wie es sich äußert in Liebe und Zorn, so wird man anerkennen müssen, dies sey Deutsch.

Ueber die Oberförsterin ist von jeher wohl nur Eine Stimme der Liebe gewesen. Denn wer sieht sie nicht, wer fühlt sie nicht in ihrem anspruchlosen, doch auch der höchsten und vornehmsten Natur, innerlich befreundeten Leben. Von ihrem ersten Auftreten an mit der Morgenlampe, wie sie dem heftigen Sohn den Kaffee einnäthigt, weil der, „den ganzen Menschen erwärmt," bis zu den letzten süßen Thränen über die Rettung des Verloren geglaubten ist alles aus Einem Stück, und doch wieder so reich und mannigfaltig. Denn was könnte sonst reich seyn als das Menschenherz. Ein solcher Charakter kann nur dem Schriftsteller gelingen, der der Anschauung fähig ist, so wie denn auch dem rechten Zuschauer manche ihrer Worte nie verklingen, eben weil sie so unendlich einfach und doch die einzig rechten für diesen Charakter sind. — Dahin gehört die scherzend ernste Ermahnung an die Pflegetochter: „Wenn du einmal heirathest, nur gleich auf die Autorität gehalten!" — zu ihrem Manne: „Du sollst mir nicht ausgehn, ehe du nicht wieder gut bist," — nach der Klage über das Brummen des Mannes: „Ach, wenn ich ihn nur noch recht lange brummen höre." — „Es ist doch mein Alter nicht." — Im letzten Akte haben uns von jeher die paar Worte gerührt: „Da steht auch noch alles wie wir es gelassen," denn es ist durchaus wahr, daß eine wackere deutsche Hausfrau, von jeher an die höchste Ordnung und Bestimmtheit des äußerlichen Lebens gewöhnt, selbst im Augenblick des höchsten Seelenschmerzes noch getroffen und beleidigt werden kann, durch den Anblick der Unordnung.

Digitized by Google

Mit einem Worte: In der Rolle dieser Frau ist nichts veraltet; ein einziges Wort etwa ausgenommen. Als Kordelchen nämlich über Langeweile klagt, erwiedert die Oberförsterin mit Fug und Recht, sie wisse davon nichts; doch wenn ihr Mann in den Winterabenden die Zeitungen lese, so schlafe er jedesmal (!) darüber ein. — Es ist sehr möglich, daß man 1784 bei dieser Erzählung wirklich freundlich gelächelt habe, da aber seit dem Jahre 1789 vielleicht kein Mensch mehr bei den Zeitungen hat einschlafen können, so vermögen wir auch nicht mehr dabei zu lächeln.

Sehr brav und mit wenigen Zügen ist Anton hingestellt. Es ist ein ehrlicher, gesunder, deutscher Jüngling, unter nervigen Menschen auferzogen, und von dem Nordwind abgehärtet der das trauliche, väterliche Haus umstürmt. Die Liebe zu Friederiken nüancirt seinen Charakter mit einigen höheren Ahnungen, die um so rührender auffallen, je unverständlicher sie ihm selbst zu sein scheinen. Es ist merkwürdig, welch ein besonderes Interesse der Verfasser durch ein einziges unschuldiges und herzliches Gespräch für dieses Verhältniß einzuflößen gewußt hat.

Daß Anton seiner Mutter diese Liebe nie anvertraut hat, darüber wundern wir uns fast eben so sehr als diese Mutter selber, denn es ist bekannt, daß gerade die heftigsten und kräftigsten Jünglinge in solchen Angelegenheiten am liebsten zu der lieben sanften Mutter ihre Zuflucht nehmen. Eine solche Herzensergießung hätte uns völlig schadlos gehalten für die allerdings ergötzliche Scene, in welcher der Oberförsterin bewiesen wird, daß sie sich allerdings in ihrem Sohne geirrt habe.

Von Friederiken wollen wir nichts weiter sagen, als daß der „hüpfende Punkt" (punctum saliens) ihres poetischen Lebens gleichfalls in ihrer Liebe, und in jener Unterredung zu suchen ist. Doch sind allerdings auch einige andere Momente, z. B. der, als sie die seit vier Jahren entbehrten wohlbekannten Wirthschafts-Schlüssel wieder empfängt, anziehend und erfreulich. Freilich nur für den, der sich überhaupt für das häusliche Leben interessiren kann, doch sind ja deren Gottlob in Deutschland noch gar viele zu finden.

Des Pastors Suade wünschten wir allerdings etwas beschränken zu dürfen. Der Mann meint es zwar durchgängig gut, doch giebt bekanntlich das Gut-Meinen kein Privilegium weitläuftig und breit zu seyn. Er hat allerdings meist ein Recht, aber es ist eben keine besondere Kunst, in gewissen Dingen recht zu haben. Wenn uns jemand gar zu häufig wiederholen wollte, daß sechs Mal sechs wirklich und wahrhaftig sechs und dreißig sey, so würden wir ihn doch zuletzt erinnern dürfen, daß wir bereits davon überzeugt seyen. Uebrigens aber ist der Pastor durchaus nothwendig in diesem idyllischen Gemälde, und es bedürfte nur einer besonnen streichenden Feder, um den Charakter recht liebenswürdig zu machen. Das ist er auch jetzt schon, so bald es in dem Stücke auf Tod und Leben geht; — nur konversiren kann dieser Prediger nicht immer sonderlich.

Mehr Physiognomie hat der Schulze, dessen schlichte Treuherzigkeit durch einen gewissen ergötzlichen Bauernverstand, doppelt erfreulich und piquant gemacht wird. Der Mann ist offenbar kurzweiliger als der Pastor, weshalb ihn auch die Oberförsterin in besonderen Schutz genommen zu haben scheint, und ihn, ehe er weggeht, erst in ihrer Küche vorzusprechen bittet, wo sie ein gutes und bequemes Gespräch mit ihm anzuspinnen hofft. Sein lustiges Mißverständniß der Frage: „Ist das Glace?" können wir nicht tadeln, da man allerdings ein guter Dorfschulze seyn kann, ohne französisch zu verstehen. Ja wir bedauern ihn nicht einmal sehr wegen dieses Mangels, da er eben keines besondern Klennodes dadurch beraubt wird.

Der Amtmann ist ein komischer Bösewicht, wie wir deren auf der deutschen Bühne leider nur zu viele haben. Indessen wird dieser wohl noch am ersten mit durchlaufen können, da er mehr ein Schaaf mit künstlich angesetzten Krallen ist, als ein Tiger oder Wolf. Seine Unterredung mit dem Oberförster im vierten Akt nach der Mahlzeit ist aber leider größtentheils nicht bloß langweilig, sondern auch völlig unwahrscheinlich, denn selbst dem beschränktesten Menschen müßte es auch nach einer halbstündigen Unterredung mit dem Oberförster klar werden, daß dieser in einen so hülflosen Vorschlag, wie er ihm thut, nicht willigen könne. Und hier thut es der Mann, der zwanzig Jahre mit dem wackern Alten in Einem Dorfe gelebt hat! — Dies ganz zu ändern ist unmöglich, da die Folgen jener Unterredung, der Ausbruch der vollendeten Feindschaft, allerdings bedeutend sind. Indessen hätte sich dies bei der ersten Anlage des Stücks wohl auf andere

Digitized by Google

Weise erreichen lassen, und in jedem Fall dürfen wir jene besonnene streichende Feder um Hülfe gegen die Weitläuftigkeit anrufen. Sonst fehlt es auch ihm in den anderen Scenen nicht an Ergötzlichem, und wir freuen uns z. B. jedesmal im Anfang des vierten Akts, ihn die „angenehme Gesellschaft" ironisch loben zu hören.

Recht glücklich und mit leichten Zügen ist Kordchen gehalten. Sie hat das Unglück gehabt, daß ihre Liebhaber sie immer nur haben heirathen wollen, doch hinterher es immer wieder vergaßen. Dadurch ist eine gewisse Eckigkeit und Bitterkeit in sie hinein gekommen, die sich aber einigermaßen wieder zu runden und zu versüßen hofft, wenn nur mit dem Anton die Sache in das Reine gebracht werden könnte. Da das aber nicht gelingt, so bricht ihr ganzer Haß gegen Friederiken los, und sie ist auf dem Wege, entschieden bösartig zu werden, woran sie nur zum Glücke durch Verstandesbeschränktheit gehindert wird. Ihre Unterredung mit dem Vater im fünften Akt, wo sie sich selbst durch die Worte: „Du wirst dich doch nicht in der Prison mit ihm verehlichen wollen?" nicht irre machen läßt, beweißt Iffands Talent für das Lustspiel; und ist zu bedauern, daß einige unpassende und störende Ausdrücke mit unterlaufen, die indessen leicht zu tilgen wären.

(Die Fortsetzung folgt.)

Prolog zum Hamlet,

am 25sten April 1816.

Gedichtet von Herrn D. Fr. Horn, gesprochen von Madame Schröck.

Es ist ein ernst bedeutungsvoller Tag,
Der heut uns hier in diesem Saal versammelt:
Denn dieser Tag nahm vor zweihundert Jahren
Den theuren Dichter aus der Menschen Mitte,
Und von der Erde, die sein Geist geadelt,
Hinauf zum Himmel, den sein Geist geahnet;
Ja schon in milden, selig-süßen Bildern, —
Wie es der Seher nur vermag — dem trunknen Herzen,
Dem trunknen Auge vorgezaubert hatte.
Er starb, — o möge dieses Wort, das trüb ertönt,
Euch schonend nur und sanft das Herz berühren —
Er starb — wir sehen ihm mit Schmerzen nach,
Doch selbst mit Wonne, denn was auch die dunkle Stunde
In der Erscheinung weg zu führen wußte,
War wenig und gering: des Lebens Leben,
Das Er errang, vermag sie nicht zu rauben:
Er lebt, und stets erneut sich dieses Leben,
Es rückt uns näher, immer näher stets,
Und unser Liebe, unserm ernsten Fleiße
Enthüllt sich immer mehr die reiche Welt,
Die seine Kraft hier auf die Bühne rief, —
Daß diese Bretter jetzt die Welt bedeuten,
Wohl danken wir es manchem edlen Meister,
Doch ihm vor allen, der die Meister lehrte.
Vor ihm verstummet gern der Stolz, und alle
Vereinen sich um ihn in gleicher Liebe,
Wie edle Söhne um den edlen Vater.
Ihm folgen alle gern in's Zauberreich,
Das er mit ruhiger Gewalt erschuf,
Sie folgen gern ihm auf die heitern Fluren,
Wo Scherz und Liebe um die Schäfer spielen,
Musik und Mondschein sich auf Blumen wiegen.
Sie horchen gern, wenn er die tiefen Räthsel
Des Lebens uns enthüllt, den tiefen Abgrund
Der Menschenbrust erschließt, ja selbst in's Dunkle
Fernher geahnte Geisterreich uns führt,
Und die Geheimnisse der Ewigkeit
Der Sprache anvertraut, die ihm gehorcht.
Und er ist unser; zwar ein edler Britte;
Doch sind die Edlen jenes Volkes: Söhne
Von unserm Stamm, vom reinen deutschen Stamm.
— Und er ist unser; mit noch kühnerm Stolz
Sey dieses Wort beruhigend gesprochen. —
Bei uns, in unserm lieben Deutschland fand er
Das ganze ungetheilete Gemüth,
Den fest durchschau'nden Blick, die ewige
Hingebung an die Wahrheit und die Schönheit.
So sey der Tag uns theuer, der ihn gab,
Und ernst bedeutend, der ihn uns genommen,
Und wohl geziemt es Deutschland's edler Hauptstadt,
Daß sie der großen Dichter größesten
Mit Liebe feire durch sein eignes Werk:
Durch jenes Werk, das unter allen Sonnen,
Die er erschuf, als Mittelpunkt erscheint,
Das allen leuchtet, sinnig, hoch und herrlich. —
— Wir geben Euch das Werk, wie wir's vermocht,
Der alten Urgestalt genähert, wieder;
Und wenn die Kraft, der Fleiß und das Talent
Sich gern vereinen, es mit Würdigkeit
Auf dieser Bühne neu Euch darzustellen,
So seid dem Dichter hold, der Euch erfreute,
So seid uns freundlich, die wir unsre Kraft,
Euch zu erfreuen, muthig geben wollen.

Am 29sten April: Die Jungfrau von Orleans.

Für dieses Mal ein Wort über zwei Charaktere des Werkes und ihr Verhältniß zu einander, nämlich über Agnes Sorel und den Herzog von Burgund, nicht als wollte ich mustern und meistern an der Darstellung, sondern weil meine Ansicht von den Charakteren selbst vielleicht nicht die allgemeine ist, so daß es gut scheinen könnte, dieselbe einmal zur Sprache zu bringen.

Wiewohl wir nicht wirklich in das Frankreich jenseit der Loire versetzt werden, wo „mildre Lüfte wehen" und das Leben und die Liebe schöner blühen", so hat doch Agnes dort ihre Güter und der ganze Hof des Königs ist als ein provenzalischer anzusehen. In diesem Lande in der Provenze ist bekanntlich die Liebe recht eigentlich gründlich zu einem schönen Spiele ausgebildet worden, indem die sogenannten Liebeshöfe als die Schulen für dies Bestreben anzusehen sind, mit zartem Sinne alles Feine schlichtend. Dieses provenzalische Leben tritt nun gar lebendig ein in unser Gedicht, zunächst indem das heitere Spiel mit dem heiligsten Ernst verbunden ist (König und Agnes) dann aber auch als bloßes Spiel, als Galanterie (Agnes und Burgund). Der Dichter hatte nicht Raum genug, das letztere Verhältniß auszuführen, aber angedeutet hat er es nach meiner Ueberzeugung. Von dem kostbaren Geschenke, welches Burgund der Agnes bringt, wollen wir nicht reden, wohl aber von den Worten Burgund's:

Warum habt ihr mir diese nicht geschickt
u. s. w.

Wenn ein lebenskräftiger Mann erklärt, daß er dem Thränen einer schönen Frau unmöglich würde haben Widerstand leisten können, besonders in dem Verhältnisse, in welchem Burgund zum Könige stand, es erklärt, so scheint dabei etwas mehr zum Grunde zu liegen als allgemeine Menschenliebe. Zu einem Verhältnisse gehören aber zwei; es ist demnach die Frage, wie Agnes Burgunds Aeußerungs aufnimmt, die sie wohl wird gehört haben, denn sie ist ein Weib. Sie geht in das Verhältniß gewissermaßen ein, indem sie nach Art der Liebeshöfe glaubt den Burgund über das Wesen der Liebe belehren zu müssen. Freilich fällt diese Belehrung etwas ernster aus, wenigstens in der Form, als sie sonst etwa von Toulouse her mögte erklungen seyn:

Der Frauen Treue gilt wol höhern Preis,
Doch auf dem Markte —

aber der Dichter ist auch ein Deutscher und dichtet für Deutsche. Im Ganzen aber scheint mir dadurch, daß Agnes auf die ein wenig rohen Worte des Burgund von der Frauen Schönheit u. s. w. etwas erwidert und das Herrenrecht von Arras sich gefallen läßt, das Recht, ja die Verpflichtung für Burgund sich zu gründen, ihre Farbe zu tragen, und dann ist er ihr Ritter. Daß dadurch das Verhältniß zwischen dem Könige und seiner Geliebten nicht im mindesten getrübt werde, versteht sich. Dem Burgund ist trotz seines Herrenrechtes von Arras doch alles nur ein angenehmes Spiel der Phantasie, und Agnes thut durchaus keinen Schritt, welcher ihn nicht durch den Liebeshof von Toulouse oder den alten König Réne vorgeschrieben worden, fühlend nur für einen nach wie vor. Was aber hat der Dichter gewollt durch Darstellung dieses Verhältnisses? Nichts anders als in dem eben so innigliehen als heldenmäßigen Gedichte die Liebe offenbaren in allen ihren Abstufungen, wenn das Wort keine Entweihung sein sollte. Zunächst der erste Ton derselben, die sanfte milde Höhe, dann die schöne Mitte (König und Agnes) endlich die furchtbare herzdurchwühlende Tiefe, (Johanna selbst). Außerdem aber hat der Dichter noch einen Nebenzweck, nämlich er will seine Heldin in den Armen der Männer sterben lassen, die in ihr nicht das Weib gesehen haben, darum wird Dunois verwundet und eben darum auch mußte ein Verhältniß des Burgund zur Agnes angedeutet werden.

Rt.

Engagements-Gesuch.

Ein rühmlich bekannter serieuser Bassist, der zugleich ein guter Schauspieler ist, wünscht sich mit seiner Gattin die in den Fächern der hoch und niedrig-komischen Mütter, alten Hofdamen und Koketten anerkannt brav ist, an ein stehendes Theater versetzt zu sehen. — Sie unterwerfen sich jeder Prüfung in Gastrollen. — Das Nähere darüber ist zu erfahren beim Stadt-Musik-Direktor

Ochernall, in Bremen.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 4. May 1816.

Nr. 18.

Aus Müllner's ungedrucktem Theater-Wörterbuche.

Handlung (im Trauerspiel.)

Wenn ein Kaufmann, der von Leipzig kommt, gefragt wird, wie die Messe ausgefallen sey? so ist gewöhnlich die Antwort: So so! Nur zu wenig baar Geld unter de Leuten; und fragt man einen Zuschauer, zumal einen kritischen, der von der Darstellung eines neuen Trauerspiels herkommt, wie ihm das Stück gefallen habe? so hört man fast immer die Klage: Ganz gut, nur zu wenig Handlung darin. Der Kaufmann weiß, was er sagen will, und jedermann versteht ihn, denn jedermann weiß, was baar Geld ist, und daß der Kaufmann mit dem Geldmangel unter den Leuten den Mangel an Einnahme in seiner Tasche meint; der Zuschauer hingegen weiß in der Regel nicht, was er sagen will, und wenn man ihn fragt: Was verstehen Sie unter Handlung? so findet sich, daß er entweder gar keinen Begriff davon hat, oder daß er ihn mit dem Begriff von Begebenheit vermengt.

Begebenheit ist Vorgang in der Natur; Handlung ist Aeußerung menschlicher Willenskraft. Handlungen können Begebenheiten hervorbringen, und von ihnen veranlaßt werden; Begebenheiten können als Ursach oder Wirkung von Handlungen erscheinen: aber beide sind immer verschieden. Daß Calderons standhafter Prinz stirbt, ist eine Begebenheit; daß er sein Leben für seinen Glauben hingiebt, ist eine Handlung: aber indem beides zuletzt in der Zeit zusammenfällt, wird es im Begriff eben so wenig Eins, als im Hamlet die Katastrophe und die Erscheinung des Geistes.

Im Trauerspiel sind Handlungen die Hauptsache: denn sie sind es, welche unmittelbar auf den Zweck wirken, uns an die Macht unserer sinnlichen und an die Kraft unserer moralischen Natur zu mahnen. Begebenheiten können das nur mittelbar, in soferne sie mit jenen durch das Band von Ursach und Wirkung zusammenhängen, und mithin sie zu erklären oder anschaulich zu machen geeignet sind. Aber Begebenheiten sprechen zu den Sinnen, Handlungen zu Geist und Herz. Darum dringt ein noch roher Geschmack auf jene, und eilt nach ihnen dem Theater, wie der Haufe nach einer Enthauptung dem Rabensteine zu; der besser Gebildete hingegen zieht diese vor, und wenn er die Aeußerung der menschlichen Willenskraft wahrnimmt, läßt er sich oft gern den sinnlichen Anblick ihrer materiellen Ursach und Wirkung entziehen. Als Gotter Voltaire's Merope für die deutsche Bühne bearbeitete, strich er die treffliche Erzählung der Ismine von der kühnen That Egisths. Der damalige Geschmack forderte das; denn schauen wollte man den Tempel Hymens, die Priester, das Hochzeitgepränge, und wie Egisth den Polifontes mit dem Opferbeil vor den Kopf schlägt. Jetzt ist es schon um vieles besser; denn mit Antheil hört man in Schillers Phädra vom Untergange des Hippolyt die bloße Erzählung an, und man spricht dem Oedipus in Theben von Sophokles die Handlung nicht ab, wenn man es gleich nicht sieht, wie Jokasta sich erhenkt, und der König mit der Brustspange ihres Kleides die Augen sich ausstieht.

Jene Roheit des Geschmacks zwang die modernen Dichter, wider die antike Regel der tragi-

Digitized by Google

schen Dreyeinheit sich aufzulehnen; denn nur in wenig Fällen erlaubte ihnen das Gesetz der Glaublichkeit, alle die Handlungen und Begebenheiten, welche zur Haupthandlung gehören, an Einem und demselben Orte aufzuhäufen, und in einen Zeitraum zusammen zu drängen, welcher mit der wirklichen Dauer der Darstellung in keinem fühlbaren Mißverhältniß stehen sollte. Daß man die alte Fessel sprengte, war recht gut; denn sie lähmte den Aufflug unsres tragischen Genius; aber die Kritik — die Theaterkritik allenfalls ausgenommen, welche gleich andern Theatererscheinungen flüchtig ist, wie ein Schatten, der über die Wiese fährt — die Kritik darf einem Uebel nicht das Wort reden, weil es unter vielem Unwesen auch etwas Gutes hervorgebracht hat. Am Ende giebt es doch wohl nur zwei Wege zum Ziel. Entweder muß das aristotelische Einheitsgesetz, wenn auch nicht buchstäblich, doch in soweit beobachtet werden, als die veränderte Beschaffenheit der Bühne nicht eine Ausdehnung desselben gestattet; und alle Vorgänge, welche dasselbe von der sinnlichen Erscheinung auf dem Theater ausschließt, müssen auf dem Wege der Erzählung, der Beschreibung und der Erscheinung ihrer Folgen zur Mitwirkung kommen: oder der Zuschauer muß durch das Ergreifende der aufeinander gehäuften Ereignisse in einen Schwindel hineingerissen werden, welcher ihn nicht daran denken läßt, daß sie nur an mehreren, von einander weit abgelegenen Orten und in ganz verschiedenen Zeitepochen sich zugetragen haben können. Wie mächtig aber auch der Genius seyn mag, welcher den Dichter auf dem zweiten Wege führt, immer wird der Nachtheil bleiben, daß der Zuschauer nach der Vorstellung nicht recht weiß, ob er all diese Dinge mit angesehen, oder nur davon geträumt habe, und immer zieht es uns daher mit geheimen Banden auf die Bahn zurück, auf welcher die Griechen in der glänzenden Epoche ihrer Tragik wandelten.

Die Dornensträuche, welche dem modernen Dichter diese Bahn am meisten verleiden, sind die Schauspieler, welchen die Gabe des dramatischen Erzählens mangelt. Es ist gar leicht für Leute von gesunder Brust und gewandten Gliedern, den Ausbruch einer mächtigen Leidenschaft in hochtönenden Worten herzubrausen, und eine schauderhafte That in weiten und breiten Bewegungen zu vollbringen. Aber das Erzählen eingreifender Vorgänge verlangt einen Meister der Kunst. Selten kommt es bei einer wohlangebrachten Erzählung bloß darauf an, daß der Zuschauer erfahre, was geschehen ist. Es soll erscheinen, soll lebendig werden vor dem Auge seiner Phantasie; er soll es im Geiste sehen, und dahin wird es der Erzähler schwerlich bringen, wenn er es nicht selbst im Geiste sieht, indem er es erzählt. In vielen Fällen ist es aber auch damit nicht gethan. Der Eindruck, den die Begebenheit auf den Erzähler machte, der Antheil, den sein Gemüth daran nahm, der Seelenzustand, in welchem er beim Anfange der Erzählung sich befindet, die Empfindungen, welche beim Fortgange derselben die Macht einer lebendigen Rückerinnerung in ihm aufregt — das alles soll dem Zuschauer ebenfalls sichtbar werden; und nur dem wahren Talent ist es gegeben, mit eben so viel Begeisterung als Besonnenheit auf Einmal nach so verschiedenen Richtungen zu wirken, gleich einem wohlangelegten und wohlunterhaltenen Feuer, welches seine Wärme und sein Licht gleichzeitig nach allen Seiten versendet.

An dieser Klippe scheitert gewöhnlich der tragische Dichter, wenn er sein Werk den Wogen der Darstellung übergiebt. Wie sehr er auch immer darauf hingearbeitet hat, daß die Lebendigkeit der Erzählung den Schauspieler ergreife, und daß unterbrechende Zwischenreden von Zeit zu Zeit ihn an die Nothwendigkeit erinnern, im Erzählen zugleich Mitspieler zu seyn; meistentheils thut der Schauspieler zu wenig oder zu viel, erzählt entweder trocken, wie ein Vorleser, oder geräth in eine falsche Leidenschaftlichkeit, indem er nach einer Wirkung und nach einem lauten Beifalle ringt, den um so leichten Preis nur der Vollbringer, nie der Erzähler erhalten kann.

Nichts ist daher zweckwidriger, als das Verfahren mancher Direktionen, welche erzählende Rollen talentlosen Spielern, und, wenn sie kurz sind, oft sogar Leuten anvertrauen, welche in der Theater-Republik zum Gesinde-Stande gerechnet werden.

Korrespondenz-Nachrichten aus H.

(Eingesandt.)

— „Viel und mancherlei sprachen die hiesigen Einwohner von ihrem gereinigten Kunstgeschmacke,

von ihrer Liebe für das Schauspiel, von ihrem ästhetischen Geiste und tadelten unsre Direktion, daß sie so wenig klassische Meisterwerke aufführen ließ.

Die hiesige Commité der Schauspiel-Direktion konnte und wollte durchaus nicht daran glauben und machte beifolgenden Auszug aus ihrem Kassen-Einnahme-Buche von mehreren Tages-Einnahmen, woraus jeder Unbefangene urtheilen kann, welche Art von Stücken den meisten Beifall gefunden und dem Gaumen des hiesigen Publikums am besten zu behagen scheinen. —

Das Hausgesinde	557	Gulden.
Die Schweizerfamilie	224	—
Titus	298	—
Kabale und Liebe	582	—
Agnese	228	—
Die Dorfsängerinnen	211	—
Belmonte und Constanze	150	—
Der Barbier von Sevilla	169	—
Die Schuld	197	—
Der Kaufmann von Venedig	352	—
Die Schlacht bei Thermopylä	209	—
Merope	273	—
Die Drillinge: der neue Guthsherr	603	—
Nathan der Weise	187	—
König Lear	356	—
Die Braut von Meßina	187	—
Der Jude; der Sänger und der Schneider	432	—
Arlequins Geburt	320	—
Sargines	165	—
Don Carlos	330	—
Joseph	194	—
Unser Verkehr	1,213	—
Der Wasserträger	207	—
Unser Verkehr	1,180	—
Belmonte und Constanze	205	—
Unser Verkehr	1,024	—
Das unterbrochene Opferfest	315	—
Unser Verkehr	717	—
Wallensteins Tod	194	—
Oedipus	206	—
Minna von Barnhelm	172	—
Pagenstreiche	517	—
Unser Verkehr	659	—
Essex	197	—
Partheienwuth	296	—
Clementine. Die Laune des Verliebten	386	—
Unser Verkehr	638	—
Essex	179	—
Fidelio	294	Gulden.
Die Drillinge. Der Dorfbarbier	525	—
Der alte Jüngling. Die Dorfsängerinnen	504	—
Unser Verkehr	597	—
Die gefährliche Nachbarschaft. Die Drillinge	531	—
Mahomet	161	—
Unser Verkehr	612	—
Der Wasserträger	262	—
Joseph	204	—
Die Vertrauten. Die Drillinge	665	—
Unser Verkehr	1198	—
Götz von Berlichingen	559	—
Unser Verkehr	608	—
Die Schwestern von Prag	519	—
Emilia Galotti	211	—
Die Drillinge	616	—
Unser Verkehr	632	—
Rosamunde	293	—
Die Schwestern von Prag	467	—
Rochus Pumpernickel	509	—
Die Schuld	287	—

Mittwoch den 3ten April, Vormittag von 11 bis 2 Uhr, zum Erstenmale und wiederholt Mittwoch den 10ten April, zur selben Zeit, im Königlichen Opernhause: Vorstellungen zum Besten des vaterländischen Vereins.

(Beschluß).

Auf das Monodrama Sappho folgte die Deklamation dreier Balladen von Herrn Prof. Gubitz gedichtet: das stumme Kind, gesprochen von Hrn. Beschort, das Liedchen dazu von Hrn. Musikdir. Seidel komponirt, Swend und Edda, gesprochen von Herrn Lemm. — Erry von Schlins, gesprochen von Demoiselle Düring. Die Deklamatoren erschienen sämmtlich in passendem Kostüm auf dem Proscenio der Bühne, die wie ein Saal verziert war mit geschlossenen Seitenwänden. Die Hinterwand stellte drei große mit breiten Rahmen verzierte und von Vorhängen verschlossene Oeffnungen dar, die größte in der Mitte, die beiden kleineren an den Seiten, welche sich nach einander, die kleineren zuerst, bei solchen Stellen der Balladen öffneten, welche am

Digitized by Google

schicklichsten Stoff zu bildlicher, mahlerischer Darstellung geben konnten, welche hier von künstlerisch gestellten lebenden Personen bewirkt war, und in der ersten Ballade vom Hrn. Professor Schumann, in der zweiten vom Hrn. Direktor Schadow und in der dritten vom Herrn Rektor und Hofmaler Weitsch erfunden und angeordnet war. Das Publikum schien der Einfachheit und Klarheit der drei Bilder zur ersten Ballade den Vorzug zu geben. Auch dieser Versuch scheint es bewährt zu haben, daß zu Vorstellungen dieser Art nur einfache Gegenstände, aus wenig Personen zusammen zu setzen, am tauglichsten sind, und daß dazu ein ruhiger Moment nothwendig erfordeelich sey. — Diese einzelne Vorstellungen wurden durch vierstimmig komponirte Gesänge hinter herabgelassenem Vorhange unterbrochen, welche theils von den Herren Zelter, Gürrlich, Seidel, Wolfank in Musik gesetzt waren, theils von Madame Milder-Hauptmann, Demoiss. Eunike, und den Herren Eunike, Stümer, Gern den Vater und einigen Mitgliedern der Singakademie vorgetragen wurden. — Den Schluß machte ein kleines Schauspiel auch vom Hrn. Professor Gubitz entworfen unter dem Titel: Lieb und Versöhnen oder die Schlacht bei Leipzig, in einem Akte. Das inhalt- und thatenschwere Gewicht des ernsten, unvergänglichen Namens: Schlacht bei Leipzig! drückt den federleichten, zum Theil skurrilen Inhalt von Lieb und Versöhnen so tief zu Boden, daß wir es nicht begreifen, wie der Herr Verfasser nicht zum Voraus das Zweckwidrige dieser Zusammenstellung geahndet hat. Wenn die Kunst an solche Begebenheiten erinnern will, wodurch das Höchste und heiligste entschieden und gerettet ward, so muß es auf eine für die Sache, die Nation und die Kunst würdigere Weise geschehen, wenn man nicht Gefahr laufen will, in den Verdacht zu gerathen, als triebe gemüthloser Witz und Leichtsinn mit dem Heiligsten seinen Spott. Rettungstage wie die bei Leipzig, Großbeeren, Dennewitz, an der Katzbach, bei Kulm, La Belle Alliance, Paris, müssen auch auf der Kunstbühne jedes Mal bei ihrer Wiederkehr, so lange ihre seegensreichen Folgen noch immer dauern werden, auf das sinnlichste und eindrücklichste gefeiert werden, damit durch die jährliche Erneuerung Fürsten und Völker in der einschläfernden Ruhe des Friedens daran erinnert werden, welche Gefahren der zu großen Sicherheit drohen und mit welchen, welchen Opfern sie nur dem unausbleiblichen Schicksal abgekauft werden konnten. Aber sie müssen auf eine ernste, große, würdige Weise gefeiert werden, würdig der Sieger, der Geretteten, würdig der Geschichte, würdig der Kunst, selbst so viel als möglich schonend für — den Besiegten. Fern sey Leichtsinn und Skurrilität, wenn auch der große, ungebildete Haufe vor der Bühne durch schlechte, nur ihm als seinen Götzen huldigende Dichter, daran gewöhnt das Heiligste neben dem Unheiligen, den Ernst neben den Spaß gestellt zu sehen und zu belachen, auch hier eine ähnliche Mischung sinnlos verlangen sollte. Wenn der Dichter nicht höher als sein Publikum steht, wird er es schwerlich bilden helfen, sondern nothwendig mit ihm, wie billig, untergehen.

Y.

Am 10ten April, dem Geburtstage Iffflands: Die Jäger, ein ländliches Sittengemälde in fünf Aufzügen von A. W. Iffland.

(Beschluß.)

Werfen wir einen nähern Blick auch auf die übrigen Personen des Stückes, so finden wir mit Vergnügen, daß auch nicht Eine ganz ohne Physiognomie dasteht. Dieser Rudolph z. B. ist eine gar treue Dienerseele, die sich gewissermaßen ihren Charakter zusammengesetzt hat aus dem des Oberförsters, der Oberförsterin und Anton's, weshalb er auch allen wohlgefällt und bequem ist. Der Gerichtschreiber ist eine recht angenehm gezeichnete Person im niederländischen Styl; doch gehört allerdings die Anerkennung dieser Schule überhaupt dazu, um ihn ergötzlich zu finden. Neben ihm und den streitenden Bauern nimmt sich die gebildetere um den verlorenen Sohn trauernde Wirthin zu Leuthal seltsam, aber interessant aus. Nur die Schilderung des Matthes können wir durchaus nicht loben, denn er ist eine bloß widrige Figur im Gemälde, und man darf dies um so mehr rügen, da er so bedeutend in den Gang des Stückes eingreift, was wir ihm, so wie er jetzt dasteht, gar nicht gönnen.

Außer diesen Charakteren, deren größter Theil zu loben ist, sind auch noch manche Situationen und Ideen als wohlgelungen anzuerkennen; vor allen die, welche dem traurigsten Momente im Stück voran geht. Die wackere Familie hat sich mit den treuen Hausfreunden nach einem brav

Digitized by Google

durcharbeiteten Tage, freundlich zusammen gesetzt, aus dem Wohlbehagen wird Freude, und die Freude geht in Gesang über. Man stimmt das Rheinweinlied von Claudius an, jenes alte herrliche Lied, das, so Gott will, so lange gesungen werden wird, als es noch Rheinwein in der Welt giebt, und das wir ja jetzt alle mit doppelter Freude singen, da die Reben wieder durchaus unser sind. Bei den milden Zeilen:

„Und wüßten wir, wo jemand traurig läge,
Wir gäben ihm den Wein"

da stürzt der Unglücksbote herein und zerreißt die Freude und Melodie.

Weit weniger als Charaktere und Situationen können wir die Erfindung des Ganzen loben. Denn hier steht insonderheit jener Matthes entgegen, von dem wir so eben gesprochen. Es bedarf darüber keiner ausführlichen Erklärung: wohl aber haben wir für zweckmäßig gehalten, über jene Charaktere ausführlich zu sprechen, weil es uns Freude macht, die wohlfeilen Scherze, mit denen nicht selten Ifflands dramatisches Talent — abgelehnt wird, durch eine ruhige Hinweisung auf das, was er in diesem Stück geleistet, zu unterbrechen.

Es kann uns dabei durchaus nicht unbekannt seyn, daß Iffland späterhin sehr häufig mit geringerem Glück, ja mitunter ganz ohne Glück das Familiengemälde bearbeitet habe. Wir finden nicht selten in seinen Gemälden eine fast drückende Ansicht des Lebens, dessen höheren Pulsschlag doch jedes Schauspiel zeigen soll. Unter den Tugenden wird die, allerdings löbliche Oekonomie zu häufig gepriesen; unter den Fehlern der Ehrgeiz und die Geldverschwendung zu oft als die schlimmsten betrachtet; die Poesie als ungehörig und sich aufdrängend abgewiesen. Die Liebe ist hier meistens nur zum Hausbedarf, ja sie erscheint oft nur als eine gute Magd, die den Tisch deckt. Dazu nehme man ferner die Armuth in der Erfindung, die besonders in manchen späteren Stücken vorherrscht, — die Streitigkeit um einige Thaler, — eine gewisse Gattung von Bösewichtern, die lediglich der Polizei, aber nicht dem Drama anheim fallen, gewisse Hausväter, deren oft gerühmter Edelmuth doch nicht schadlos halten kann, für die Langeweile, die sie mit sich bringen, u. s. w. Man nehme ferner die unendlich schlechten Nachahmungen mancher mittelmäßiger Iffländischer Originale, und man wird es sehr begreiflich finden, daß das Publikum zuletzt der Sache überdrüssig wurde, denn in der That war es auf manchen mittelstädtischen Bühnen Deutschlands dahin gekommen, daß man fast nichts als Familien-Gemälde mehr sah. Deshalb that auch der Unterschriebene im Jahr 1799 öffentlich den scherzhaften Vorschlag, die alte Melpomene von gewissen Theatervorhängen wegzuwischen, und statt derselben gewöhnliche Klagefrauen hinzumahlen, denen man statt des tragischen Dolchs ein Thränentuch und eine Menge unbezahlten Rechnungen in die Hand geben könne. — — — Aber man triumphire nicht zu früh; ja man wolle gar nicht über das Familien-Gemälde an sich triumphiren, denn es ist eine achtbare Gattung, die wohl bestehen soll. Die Familien-Gemälde, d. h. einige hundert schlechte, sind wirklich gefallen, und wir können jetzt die oben angedeutete Melpomene in keiner deutschen Stadt mehr mahlen lassen. Gewonnen ist allerdings dadurch etwas, aber nicht so viel als manche zu glauben scheinen; denn es sind ja doch auch manche andere Pseudo-Melpomenen an deren Stelle getreten, oft mit nicht minder uninteressantem Gesicht, oft mit verhaltenem Gähnen, und zuweilen statt des Dolches mit einem — Lehrbuche der Metrik in der Hand, in welchem die Göttin mühselig studiert.

Unter den Gegnern des Familien-Gemäldes wird Schiller gewöhnlich als der Erste angeführt; doch auch das ist ein Irrthum, denn auch er hat nie die Gattung, sondern immer nur die schlechten Abbilder angegriffen. Die Xenien, denen wohl niemand nachsagen wird, daß sie zu häufig loben, erkennen die Jäger vollkommen an, das Urtheil über die Hagestolzen ist bekannt, und die vortreffliche Auseinandersetzung der bedeutendsten Scene im Verbrechen aus Ehrsucht sollte billig noch bekannter seyn, da sie in den „prosaischen Schriften" gedruckt zu lesen ist; doch will uns bedünken, diese letzteren seien überhaupt noch lange nicht genug studiert worden.

Zu den genannten guten Stücken darf man auch noch die Reise nach der Stadt hinzufügen, die, bei manchen veralteten Uebertreibungen, dennoch ein im Ganzen gelungenes Gemälde giebt von der beruhigenden Behaglichkeit in sich, und der ruhelosen Zerstreutheit nach tausend Seiten hin, die keine Befriedigung gewähren, bis am Schluß des Schauspiels ein heiterstiller Geist entscheidet.

Kehren wir wieder zu der Darstellung der Jäger zurück, so dürfen wir in jeder Hinsicht den

Digitized by Google

heutigen Abend als einen Festtag betrachten, denn es ward der Geburtstag des Mannes gefeiert, der als Schauspiel-Dichter nie verkannt werden möge, und als Schauspieler nie verkannt werden kann. Diese Feier war sichtbar auf unserer Bühne, und wir genossen einen der frohsten Schauspiel-Abende.

Herr Mattausch als Oberförster, Demois. Döbbelin als Oberförsterin, Demoiselle Maaß als Friederike, Herr Rebenstein als Anton, Hr. Gern Sohn als Amtmann, Demoiselle Willmann als Kordelchen u. s. w. Es bedarf fast nur der Nennung dieser Namen, um die Anerkennung ausgesprochen zu haben. Ueberhaupt ist längst entschieden worden, daß die Jäger zu den Stücken gehören, die wir auf unserer Bühne am allergelungensten sehen. Wir theilen diese Ansicht, und haben eben deshalb über das Stück selbst ausführlicher gesprochen, um durch die frühere Charakteristik den Beleg zu geben.

Möge das alte redliche Stück nie ganz vom Repertoir verschwinden.

FuRA.

Uebersicht der im Monat Februar auf den Königlichen Theatern gegebenen Schauspiele.

Am 1. Mariane, Drama in 3 Abtheil. von Gotter; darauf

Alexis, Singspiel in 1 Akt, aus dem Französischen, Musik von d'Allairac.

Am 2. Die beiden Klingsberge, Lustspiel in 4 Abtheil. von Kotzebue.

Am 3. Die Schweizerfamilie, Singspiel in 3 Abtheilungen, Musik von Weigl. (Madame Milder-Hauptmann: Emmeline.) Zu Potsdam: Der Vetter aus Bremen, Spiel in Versen in einem Aufzuge von Körner und: Die Drillinge, Lustspiel in 4 Abtheilungen, nach dem Französ.

Am 4. Der Vielwisser, Lustspiel in 5 Abtheil., von Kotzebue.

Am 5. Im Opernhause: Die Zauberflöte. Große Oper in 2 Abtheil.

Am 6. Die Glocke, von Schiller, und: Die Drillinge, Lustspiel in 4 Abtheil.

Am 7. Othello, Trauerspiel in 5 Abtheil. von Shakespear, übers. von Dr. H. J. Voß.

Am 8. Die Laune des Verliebten, Schauspiel in Versen in 1 Aufz. von Göthe. Die Ouvertüre und dazu gehörige Musik vom Kön. Musikdirektor Hrn. Gürrlich. Die gefährliche Nachbarschaft, Lustspiel in 1 Aufzuge, von Kotzebue.

Unser Verkehr, Posse in 1 Aufzuge, (Hr. Ambrosch den Abrah. Hirsch.)

Am 9. Karlo Fioras, oder: Der Stumme in der Sierra Morena, Oper in 3 Abtheil. mit Tanz, Musik von Fränzel.

Am 10. Die Radikalkur, Original-Lustspiel in 3 Abtheil. von Frau von Weißenthurn, und Karl II. oder die Flucht nach Frankreich, lyrisches Drama in 1 Aufzuge, Musik und Text vom Schausp. C. Blume.

Am 11. Der Wirrwarr, Posse in 5 Abtheil., von Kotzebue.

Der Vater von ungefähr, Lustspiel in 1 Aufzuge, von Kotzebue.

Am 12. Die Braut, Lustsp. in Alexandrinern, in einem Aufzuge von Körner, und: Alexis, Singsp. in 1 Aufzuge. — Darauf:

Maler Tenier, Pantomimisches Ballet, v. dem Königl. Bair. Balletmeister Hrn. Crux. Für das hiesige Königl. Theater eingerichtet vom Hrn. Balletmeister Telle.

Am 13. Fidelio, Oper in 2 Abtheil. nach dem Franz. von Treitschke, Musik von Beethoven. (Mad. Milder: Fidelio.)

Am 14. Fanchon, das Leiermädchen. Operette in 3 Abtheil., nach dem Französ. Vaudeville, Musik von Himmel.

In Potsdam: Partheienwuth, Original-Schauspiel in 5 Abtheil. v. Ziegler.

Am 15. Graf Benjowsky auf Kamtschatka, Schauspiel in 5 Abtheil. von Kotzebue (Herr Bachmann den Stepanof.)

Am 16. Arlequins Geburt, Italienische Pantomime in 3 Abtheil. mit untermischten Balletts vom Balletmeister Hrn. Lauchery.

Digitized by Google

Am 17. Rosamunde, Trauerspiel in 5 Abtheil. von Körner. (Hr. Unzelmann vom Theater zu Stettin: den Richard.)

Am 18. Im Opernhause: Die Zauberflöte. Große Oper in 2 Abtheil. mit Ballet.

eod. Im Schauspielhause: Das Räuschgen, Lustsp. in 4 Abtheil. von Bretzner.

Am 19. Die Jungfrau von Orleans, romantische Tragödie in 5 Abtheil. von Schiller.

Am 20. Beschämte Eifersucht, Lustspiel in 2 Abtheilungen von Fr. von Weißenthurn, und Pas de deux, getanzt von Mad. Ginetti und Hrn. Senger.

Zum Erstenmal: Der Gartenschlüssel, Singspiel in einem Aufzuge v. Hiemer. Musik von Danzi.

Am 21. Welcher ist mein Vetter? Lustspiel in einem Aufzuge.

Der Edelknabe, Lustspiel in 1 Aufzuge v. Engel.

Zum Beschluß: Das Opfer der Liebe, Ballet vom Königl. Balletmeister Hrn. Telle. (Hr. Constant Telle, Schüler des Hrn. Lauchery, debütirte in diesem Ballet.)

Am 22. Der Vielwisser, Lustspiel in 5 Abtheil von Kotzebue.

Zu Potsdam: Fanchon das Leiermädchen, Operette in 3 Abtheil.

Am 23. Haß allen Weibern, Lustspiel in einem Aufzuge, und:

Die Radikalkur, Original-Lustspiel in 3 Abtheilungen.

Am 24. Im Opernhause: Die Zauberflöte. Große Oper in 2 Abtheil. mit Ballet (Madame Milder: Tamino.)

Am 25. Künstler's Erdenwallen, Original-Lustspiel in 5 Abtheil.

Am 26. Nathan der Weise, dramatisches Gedicht von Lessing, in 5 Abtheil., für die Darstellung bearbeitet von Schiller.

Am 27. Der Dichter und der Schauspieler, Lustspiel in 3 Abtheilungen, und:

Der Nachtwächter, Posse in Versen in 1 Aufzuge von Th. Körner.

Am 28. Camilla, Oper in 3 Abtheil. Musik von Pär.

Am 29. Zum Erstenmal: Der Wahn oder der neun und zwanzigste Februar, Drama in 1 Aufzuge von Müllner. Hierauf:

Zum Erstenmal: Diana und Endymion, Divertissement in einem Aufzuge, gesetzt von Madame Ginetti und getanzt von derselben und Herrn Lauchery, Madame Gasperini, Mad. Lauchery, Herr Senger und Mademoiselle Lampery.

Zum Beschluß: Das Landhaus an der Heerstraße, Lustspiel in einem Aufzuge, von Kotzebue.

Bitte.

Da seit einiger Zeit leider nur zu häufig bemerkt worden ist, daß mehrere, selbst sehr geschätzte Mitglieder unserer Bühne beiderlei Geschlechts, sehr leise und daher den Zuschauern unverständlich sprechen, wodurch diesen oft der Sinn ganzer Sätze, nicht selten halber oder ganzer Rollen entgeht; so bitten mehrere Theater-Freunde dringend, auf diese Bemerkung einige Aufmerksamkeit von Seiten der Bühne zu wenden und einem Uebel abzuhelfen, welches den Schauspieler eben so sehr um Beifall und Beachtung seines Verdienstes bringt, als den Zuschauer, um den Genuß, den er sonst durch das Verdienst und die Kunst des Schauspielers haben würde. Besonders scheint es nöthig zu seyn beim Anfange der Stücke die Stimme zu verstärken und der Rede die höchste Deutlichkeit zu geben, da bei dem nur zu sehr eingerissenen Eintreten des Publikums, besonders im Parket, nach dem Anfange des Stücks, während des ersten Akts nicht selten die größten Stöhrungen entstehen und ein Geräusch bewirkt wird, welches oft die wichtigsten und für das Verständniß des ganzen Stückes unentbehrlichsten Eingangsscenen übertäubt und vernichtet.

Der Einsender.

Digitized by Google

Sollte man's glauben!

Als bald nach Erscheinung der Schlegelschen Uebersetzung des Hamlet in einer gewissen Stadt, welche ein stehendes Theater besitzt und dessen Publikum sich nicht wenig auf seinen Geschmack und seine Einsicht in Theater-Angelegenheiten zu gute thut, die Direktion der Bühne es für Pflicht hielt, den alten ächten Hamlet wieder in die durch Schröders prosaische Bearbeitung und Verkürzung ihm verkümmerten Rechte einzusetzen, fand sich ein fleißiger Besucher des Schauspiels im Parterre, durch jene freilich neue Gestalt des Hamlet auf der Bühne so beleidigt, daß er nur bis zu Ende des dritten Akts im Hause aushielt und es dann mit Unwillen verließ. Einige Tage nachher fragte ihn ein Bekannter, wie ihm die Vorstellung des Hamlet gefallen. „Ganz und gar nicht," war seine Antwort. „Muß man sich nicht ärgern über die verdammte Reformationssucht? Den alten guten Hamlet so zu verhunzen, daß man ihn fast gar nicht wieder erkennt! Und die pedantischen lateinischen Namen! Aus dem guten ehrlichen Oldenholm so einen alten lateinischen Schwätzer Polonius zu machen! O über die Geschmacklosigkeit! Und wer ist denn der Herr Schlegel, der es sich herausnimmt, es besser machen zu wollen, als der brave Schröder?" — Ob dieser Theater-Freund wohl wissen mogte, daß der Dichter des Hamlet — Shakespeare hieß? — Wohl zu merken, es war in demselben Hause, in welchem einmal ein ganz stattlicher Mann in der ersten Logenreihe, vor Beginn der Vorstellung des Wallenstein einen seiner Nachbaren fragte: „Sagen Sie mir doch, wer war denn der General Wallenstein? Ich habe seinen Namen ja nie in den Rangliſten der Armee gefunden." —

Ob nicht dergleichen Fragen öfters unter dem Publikum gehört werden mögen?

Berichtigung.

(Eingesandt.)

In dem dramaturgischen Wochenblatte Nro. 12 wird in der mit v. G. unterschriebenen Rezension des Rigbinischen Zauberwaldes gesagt: „Die Introduktion — Andante grave aus Es dur und s. w." — Diese Introduktion ist nicht aus Es dur, sondern aus C moll. — Ferner: „Besonders zeichneten sich die erste Violine und die Zello's in der diskreten Begleitung des Ferma cruel! — aus." Diese Arie begleiten Bratschen, Flöten und ein einfacher Baß; die Violinen pausiren, welches wir zur Steuer der Wahrheit haben bemerken wollen.

Ein Freund dramat. Musik.

Von diesem Wochenblatt wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poststraße Nr 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Januar bis Junius zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhandlung zu bekommen ist.

Druckfehler im vierzehnten Stück.

Seite 107, Zeile 18. von oben statt: Schwelle lies Schwalbe.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 11. May 1816.

Nr. 19.

Aus Müllner's ungedrucktem Theater-Wörterbuche.

Abbitte *).

Wenn ein Schauspieler das Publikum beleidiget hat, so schaft sich dieses gewöhnlich selbst Recht, indem es ihn, mag er auch noch so trefflich spielen, auspocht und auspfeift, oder gleich bei seinem Erscheinen einen solchen Lärm erhebt, daß er nicht zum Worte kommen kann. Hierauf erscheint der verlegene Direktor, und fragt nach drei tiefen Verbeugungen, was das hochzuverehrende Publikum begehre? „Abbitte!" brüllen die Bierbässe des Parterre; „Abbitte!" kreischen die Diskantstimmen des Stadtgymnasium nach, und wenn der Beleidiger sie geleistet hat, so wird er diesen Abend applaudirt, mag er auch noch so jämmerlich spielen. Nicht immer ist es das Publikum, welches in diesem Intermezzo die glänzende Rolle spielt.

Ein Theater-Unternehmer hatte das Unglück, einen halben Winter hindurch fast immer bei leerem Hause zu spielen. Gastrollen, musikalische Quodlibets, Damen in Beinkleidern, Turniere, Vehmgerichte, Schlachten, Carolus Magnus, Pachter Feldkümmel, Rochus Pumpernickel und Schill in Krähwinkel — alles wurde vergebens aufgeboten, den lauen Kunstsinn der spekulirenden Gewürzkrämer und der trinklustigen Studenten zu erwärmen. Wechselgläubiger drohten dem Direktor, er war der Verzweiflung nahe, als ihn ein reisender Freund besuchte, den er gut und sicher engagirt glaubte, und der ihm erzählte, daß er seine Anstellung verlassen müssen, weil das Publikum einige satyrische Impromtü's übel genommen, und auf Abbitte gedrungen habe. „Abbitte," rief der Direktor, indem er vom Stuhl auffuhr, und rasch durch die Stube schritt, „Abbitte? das hat mir mein guter Geist zugeflüstert; ich bin gerettet, ich will Abbitte thun." Haben Sie, frug der Angekommene, haben Sie denn das Publikum auch beleidiget? „Nein, aber ich will es beleidigen, sie sollen kommen, kommen, daß die Bänke brechen, daß das Haus wie eine überfüllte Blase zerspringt!" — Die Rechnung trog nicht. Er fing an, auf das Publikum von der Bühne herab zu sticheln, einer erzählte es dem andern, das Schauspiel wurde täglich mehr besucht, man ereiferte sich, man zischte, trommelte und pfiff, wenn er auftrat. Er ließ etwas von Kabale in die Zeitungen setzen, und der Zettel kündigte die Mitschuldigen an, worin er den Wirth zum schwarzen Bären spiele. Abends gab es ein volles Haus; aber er war krank, es wurde ein ander Stück gegeben. Die Ungeduld, der Durst nach Rache wuchs dadurch in der Stadt. Endlich trat er auf, man pfiff; er spielte ärgerlich, erbost; als er in der vierten Scene des dritten Akts den Stock ergriffen hatte, womit er den Sessel ausklopfen muß, rannte er bis an die Lampen und schrie:

Tret einer mir zu nah, ich schlag ihn leberweich!

Die ganze Wuth des Wirths über Alcests Gevat-

*) Dieser Artikel ist bereits 1814 in der Dresdner theatralischen Mittheilungen erschienen, und von da in andere Blätter, z. B. in die Breslauer Zeitblüthen, übergegangen. Ein in Morgenblatt v. J. 1816 Nro. 80 erzählter Vorfall giebt ihm durch eine, freilich entfernte, Aehnlichkeit ein neues Interesse.

Digitized by Google

kerbrief sprudelte er über die Zuschauer her, die sich nicht gleich fassen konnten, riß dann den Sessel in die Mitte, kreischte:

Ha, staubig Publikum, an dir will ich mich laben,

und prügelte den hohen Anwesenden in effigie aus. Natürlich machte ein rasender Lärm dem Stück ein Ende, die Polizei forderte den Direktor vor sich, er mußte geloben Abbitte zu thun, und leistete sie — bei überfülltem Hause. An demselben Abend aber fing der angekommene Freund, den er inzwischen engagirt hatte, das einträgliche Spiel von vorn an, nach ihm ein dritter und vierter; ehe zwei Monat vergingen, waren alle Gläubiger bezahlt, und nach einigen Jahren setzte sich der Exdirektor mit einem hübschen Kapitälchen zur Ruhe.

Der Mann lebt noch in derselben Stadt. Der Sessel aus dem schwarzen Bären, den er bei dem Verkauf des Inventarium sich reservirt hatte, steht in seiner Stube. Das Publikum hat Kunstsinn und Geschmack, und er behauptet, daß er ihm beides eingeprügelt habe.

Zwei Worte über Hamlet am 23sten April.

Das erste Wort sey ein sehr einfacher aber recht herzlicher Dank an unsre wackeren Künstler und Künstlerinnen, daß sie den seltenen Festtag so festlich begingen, und gewiß gar Vielen einen Genuß gaben, der selbst die Feuerprobe der Erinnerung gar wohl bestehen wird. Wir wissen sehr wohl, daß wir dadurch nichts Neues sagen; aber wir wollen das auch bei diesem ersten Worte gar nicht, sondern lediglich einfach aussprechen, daß wir uns herzlich gefreut haben.

Das zweite Wort geht das Stück selbst an.

Hamlet. Wir wollen über diese ohne allen Zweifel schwerste aller schweren Rollen heute nur folgendes erinnern: — Nicht eigentliche Schwäche ist der Charakter des Prinzen, sondern intensive Gedrängtheit, tiefsinnige Beschaulichkeit, die bei einem Nordländer eine ganz andere Gestalt annimmt als bei dem Südländer; denn Hamlet ist entschiedener Metaphysiker, während der Südländer bei einer ähnlichen Hinneigung vielleicht aller Metaphysik Hohn sprechen würde. Aber die Metaphysik überhaupt, und am wenigsten die des Hamlet findet das Wort, welches das Räthsel des Lebens löset. Vielleicht würde ihm diese Lösung gekommen seyn, wenn nicht der finstere Tod des hochgefeierten Vaters, in welchem er gewissermaßen den Mittelpunkt des ganzen Lebens anschauete, störend dazwischen getreten wäre. Die Liebe für Ophelien, die farbige Blüthe der Sinnlichkeit und Phantasie, hätte ihn dann vollendet, und er wäre als glücklicher Mensch und glücklicher Fürst dagestanden. Nun aber tritt nicht bloß der Tod des Vaters auf ihn ein, sondern er ahndet auch gleich anfangs etwas Unaussprechbares, die dunkle Geisterwelt muß sich öffnen, und den ihm Theuersten selbst senden, um jenes nur halb geahndete ihm zu verkünden.

Das greift ihn in der Wurzel seines Seyns an, die Harmonie des Lebens geht in schreiende Mißtöne über, und alle Farben der blühenden Welt verwandeln sich in mattes Grau. — Und nun soll Er, der mäßig-gesinnete, zart-nachdenkliche, beschaulich-milde Jüngling nicht bloß gewaltsam handeln, sondern er soll sich auch als den, von der höheren Welt Beauftragten ansehen. Jetzt fühlt er selbst sehr genau, wie die vom Himmel und von der Hölle her in ihn geschleuderten Flamme ihn nach und nach verzehren wird, ja er sieht sich untergehen, und steht halb wehmüthig, halb bitter scherzend unter seinen eigenen Trümmern. Ophelien hat er wahrhaft geliebt, denn wir dürfen ihm wohl glauben, was er an ihrem Grabe sagt, daß viertausend Brüder das Maaß seiner Liebe nicht erreichen könnten; aber seitdem die finstre Geisterwelt zu ihm gesprochen, wagt er nicht mehr, der heiteren Liebe sich hinzugeben.

Sollten wir die bedeutendern Momente im Charakter Hamlets mit den kürzesten Worten bezeichnen, so wären es folgende:

Erster Akt. Tiefe Schwermuth gemischt aus Metaphysik, Weichheit, Bitterkeit und Entgegenstreben. Dann plötzlich neue Anregung, zur größten Höhe getrieben in den Worten: Mein Schicksal ruft u. s. w. — Unendlicher Schmerz und edler Zorn; aber so tief ergreifend, daß er bei ihm nur zu bald in — Reflexion, ja in trüben Halbscherz übergeht. („Es lebt kein Schurke in ganz Dänemark u. s. w.)"

Digitized by Google

Zweiter Akt. Der gefährlichste aller Plane, sich wahnsinnig zu stellen, hat ihn selbst mit einer seltsamen geistigen Luft angeweht. Opheliens Erzählung von seinem Benehmen in ihrem Zimmer entscheidet; denn ihr gegenüber war keine Verstellung möglich. Daß übrigens der höchste Schmerz sehr witzig macht, wird wohl niemanden befremden.

Dritter Akt. Nach langem Grübeln geistreicher Plan — große Besonnenheit beim Schauspiel, selbst — dann, da ihm völlige Gewißheit über den Mord geworden ist, edles Sich-selbst-aufraffen, höchster Punkt der Kraft. Aber das Schicksal läßt diese verloren gehn, indem dasselbe sie nur gegen den mittelmäßigen, nicht sonderlich gefährlichen Polonius wendet. — Es waltet hier gleichsam der ungeheuerste tragische Scherz, ein solcher, der (wir wagen es auszusprechen) ganze Theile der Weltgeschichte erhellet.

Vierter Akt. Auf die höchste Kraft folgt bei Hamlet Ermattung. Es wird in ihm und vor ihm wüst, er willigt sogar ein, sich nach England senden zu lassen; ja im Original tritt er die Reise wirklich an. Er handelt nicht mehr; aber das Schicksal handelt für ihn. — Eine lebhafte Phantasie vermöchte in diesem, zuerst durch Göthe erklärten Akte fast das Rauschen des Weltgeistes zu vernehmen.

Fünfter Akt. Immer tieferes Sinken in reflektirenden Trübsinn. Er weint und lächelt und scherzt und witzelt den Tod an. Dann noch einmal: Momentane Aufraffung der Kraft in Opheliens Grabe, dem prahlenden Laertes gegen über — schnelles Sinken, bis zur Abbitte gegen den, der bereits die Spitze seines Degens in Gift getaucht. — Das Schicksal handelt und giebt dem Hamlet Sieg im Tode.

Hätte Shakespear hier geschlossen, so würden wir uns geneigt fühlen, ihn trotz seines unendlichen Genies zu tadeln; aber die herrliche Erscheinung des gesunden, kräftigen, milden Fortinbras beruhigt und versöhnt alles, so daß wir mit einer wahrhaft himmelahndenden Empfindung das Werk enden sehen.

Die Darstellung des Herrn Wolff, den wir jetzt mit Freuden den Unsrigen nennen, gewährte uns einen herrlichen Genuß, ja wir erklären sehr gern, daß wir ihn in der Bezeichnung der Hauptmomente des Werks, so eben völlig vor Augen hatten, und daß wir alles an ihm sahen und hörten, was wir im Hamlet zu sehn und zu hören wünschen.

Wir bringen zugleich unsern Dank der würdigen Künstlerin, Madame Schröck, für den edlen Vortrag des Prologs.

Madame Devrient stellte den gesammten Charakter der Ophelia klar und sicher dar, und zeigte besonders in den Scenen des Wahnsinns eine künstlerische Kraft und Tiefe, die wir ehren. Herr Beschort als Polonius vereinte Studium und Talent auf die erfreulichste Weise.

Herr Mattausch, als Geist von Hamlets Vater, zeigte den herrlichen zürnenden König, durch stets edle Haltung und Rede. — Mit Einem Wort (und gern wiederholen wir es) es war ein festlicher Abend.

Ueber meine Bearbeitung des Stücks, die nach einem mehr als funfzehnjährigen Studium Shakespears unternommen wurde, finde ich vielleicht ein anderes Mal Muße zu reden, und genaue Rechenschaft abzulegen.

Franz Horn.

Am 29sten April. Der Lügner, Lustspiel in fünf Aufzügen, v. Goldoni, neu bearbeitet von Ehrimfeld, Mitglied des Königl. Ständischen Theaters zu Prag.

Uns dünkt, einmal gelesen zu haben, daß es in der älteren dramatischen Literatur der Spanier einen Lügner gebe, der über die Pyrenäen gewandert und in Frankreich mit großer Theilnahme aufgenommen worden sey. Von dort her soll er eines seiner Kinder über die Alpen nach Italien, und ein anderes über die Ardennen nach Deutschland gesandt haben; doch ist er bei uns nur selten vorgelassen, und hat ein nur mäßiges Glück gemacht. Es ist möglich, daß es auch in der Englischen, Dänischen und Schwedischen Literatur einen Lügner giebt, wodurch dann die Sache noch imponirender würde. — Nur nicht entscheidend; denn wenn es selbst in der Madagascarischen und Celebesischen, in der Patagonischen und

Digitized by Google

Feuerländischen Literatur Lustspiele gäbe, in denen der Lügner so behandelt worden ist, wie hier von Goldoni, so würden wir dennoch immer mit der größten Ruhe versichern, daß nach unserer individuellen Ansicht dabei ein großer ästhetischer Irrthum walte, aus dem nun einmal nichts recht Gedeihliches hervorgehen kann.

Die Lügenhaftigkeit ist nämlich, wie wir alle wissen, ein durch und durch ernsthaftes Laster über welches wir durchaus nicht lachen wollen, und fast nicht lachen können. Wenn wir auch nicht alle gelesen haben, was Kant und Fichte über die Idee der Wahrheit und der Lüge geschrieben, so sind wir doch gewiß alle mit diesen vortrefflichen Männern in dem Resultate einig, daß der Lügner, sich selbst vernichtet, und gewissermaßen gar nicht mehr rein existirt. Freilich sind alle Laster in sich ernsthaft; allein niemand wird verhehlen, daß bei einigen das Lächerliche des Unsittlichen hervortreten kann, was bei der Lügenhaftigkeit nicht der Fall ist.

Es giebt, unseres Bedünkens, nur eine Art aus dem Stoffe ein Lustspiel zu bilden. Es scheint uns nämlich der scherzhafte Lügner, oder der reine Phantast, in dessen Munde fast unwillkührlich sich alles vergrößert oder verkleinert, alles seine ächte Farbe verliert und bunt und seltsam wird, allerdings ein Charakter für das Lustspiel zu seyn. Nur hüte sich der Dichter einem solchen Menschen jemals einen prosaischen Zweck bei den Phantastereien unterzuschieben, denn so bald jene Person etwas so genannt Reelles durch die Ueber- oder Untertreibungen gewinnen will, so hören wir auf zu lächeln und wenden uns von ihr, wie von etwas Unheimlichem und Gefährlichem. Goldoni aber hat daran nicht gedacht, sondern ziemlich trocken und prosaisch einen Lügner hingestellt, der bald dies, bald jenes irdische Gut durch seine Lügen erreichen will. Dabei verkennen wir keineswegs den Verstand in der Anordnung des Ganzen, und in der Verbindung der Situationen zu Einem Zwecke; doch das alles kann uns, bei jenem angegebenen Grundirrthum im Stücke, keinen wahren Ersatz geben. Ueberhaupt verhehlen wir nicht, daß wir über Goldoni fast eben so denken, wie Karlo Gozzi bereits vor mehr als funfzig Jahren über ihn dachte, und besonders in seinem herrlichem Mährchen von den drei Pomeranzen aussprach.

Die Bemühung des Herrn Unzelmann (Doktor Werner), Hrn. Julius (Wilhelm Richter); Hrn. Lemm (Hofrath Berger), Madame Devrient (Friederike) u. s. w. das Stück aus seiner prosaischen Luft in eine poetische Atmosphäre hinauf zu ziehen, erkennen wir gern und dankbar an. Ueberhaupt hatte die Darstellung eine Raschheit, die dem Lustspiel sehr zu Hülfe kam.

Die Bearbeitung ist wohl gelungen, und zeigt von Gewandtheit und Uebung.

F.

Prolog

von Herrn Professor Giesenbrecht,

gesprochen von Madame Schröck am Sterbetage Schillers, den 9ten May, vor der Vorstellung der Jungfrau von Orleans.

Ein Tag lud unlängst euch zu diesem Saale, —
Noch hat seitdem der Mond sich nicht erneut —
Lud zu des Brittensängers Todtenmahle,
Zur Lust, die schmerzt, zum Schmerze, der erfreut.
Ihr schlürftet Lust und Schmerz aus einer Schaale. —
O! denkt des Tages, denket sein auch heut.
Der große Jünger folgt dem großen Meister
Am Zwillings-Tage fast in's Reich der Geister. —

Auch Schiller starb! — Noch blutet frisch die Wunde,
Ob eilfmal schon indeß das Jahr getagt,
Ihr denkt ihn all, fühlt ihn in dieser Stunde,
Was er gelebt, gelitten und gewagt,
Wie er Natur und Kunst zu festem Bunde
Verschlingend stets der Wahrheit nachgejagt,
Und wie die Schönheit aus den Himmelsreichen
Die treu errungne Palm' ihm mußte reichen.

Drum gönnet ihm, daß er zur Ruh gegangen,
Nachdem er siegreich sich des Kampfs erkühnt.
Der Heldenlorber soll sein Haupt umfangen,
Der Dichterlorber auch, der ewig grünt.
Indeß auf Erden seine Saaten prangen,
Und manches Herz dem Heilgen er versühnt

Digitized by Google

Und manchen Geist durch Glut aus Gott entfeuert,
Zu schiffen auf dem Meer, das er durchsteuert.

Und solch ein Held ward unter uns geboren,
Die Sprache, die der Säugling einst gelallt,
Hat sich der Jüngling und der Mann erkoren,
Sie feiernd soweit deutsche Zunge schallt;
Und unserm Volk hat Treu' er zugeschworen,
In unserer Sitt' ist würdig er gewallt. —
Dankt doppelt ihm. — Was redlich er erbaute,
Das Heil des deutschen Volks, er selbst nicht schaute.

Lebend'ger sein Gedächtniß zu erneuen,
Ist uns hier eben vielwillkommne Pflicht.
Vernehmt, in sanfter Rührung auch zu freuen,
Sein göttlichstes und menschlichstes Gedicht.
Wir können nicht ihm schön're Blumen streuen,
Als die auf seiner Flur die Liebe bricht.
Auch wie's mit ihm auf Erden einst gewesen,
Das mögt ihr hier im treuen Bilde lesen.

Ein schwer Verhängniß war auch ihm beschieden,
Ein mächt'ger Gottesruf auch ihm gebot,
Ihn reißend aus des Erdenlebens Frieden.
Er trug die Fahne treu in Noth und Tod.
Zum Kerker ward das Leben ihm hienieden,
Von hundertfält'gen Schreckuissen umdroht,
Doch wenn, wie er, man sorgt, sein Selbst zu retten,
So sprengt des Glaubens Arm dreifache Ketten.

Ach! wenn der Geist der Kerkernacht entronnen
Die Flügel wieget in dem Sonnenlicht,
So hemmt der Leib den Flug, der anbegonnen,
Er, der, ein ehr'ner Harnisch, ihn umflicht,
Bis plötzlich, seht, ein Licht von schönern Sonnen
Aus rosigem Gewölke grüßend bricht.
„Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
„Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude."

Ueber dramatische Musik.

(Fortsetzung.)

Mozart und Gluck sind die Atlantiden der musikalischen Vorzeit. Beide unerreichbar groß, waren sie doch so ganz verschieden und jeder scheint dem andern entgegengesetzt, jeder dem andern seinen Ruhm streitig machen zu wollen. Was Gluck hochachtete, das schätzte Mozart gering; woran jener alle Kräfte seines Lebens setzte, das schien diesem nicht der Mühe werth; was jenen ganz erfüllte und ihn erst recht zum Musiker machte, das wies dieser von sich zurück und verschmähte seine Hülfe. Welche Widersprüche, und um den größten Widerspruch hinzuzufügen, so wissen wir alle, daß noch heute die Werke beider Meister uns alle stets in gleichem Maaße entzücken! Wir begnügen uns hier zu bemerken, daß Gluck ein Künstler durch Verstand, Mozart Künstler durch Gemüth war, daß jener gegen seine eigne Kunst, dieser gegen eine fremde, die Poesie ungerecht erscheint; daß jener unfähig war einen Don Juan zu komponiren, wie dieser unfähig eine Iphigenia zu schaffen; daß Jeder von ihnen gerade in dem groß war, was dem andern fehlte, und daß wir darum immer mit neuem Genuß von Einem zum Andern eilen; endlich: daß die höchste erreichbare und denkbare Vollkommenheit eines Musikers sich nur in der Vereinigung der kolossalen Talente Beider gestalten kann, und, daß wir uns nicht zu trügen glauben, wenn wir in Spontini den Brennpunkt jener glanzvollen Strahlen aus zwei großen Sonnen erblicken! Wenn wir aber an Mozart gerügt haben, daß er die Poesie gering geachtet, so sind wir ihm auch schuldig zu bezeugen, daß er Ton-Dichter war, womit wir das höchste Lob des Singspiel-Musikers ausgesprochen haben. So schwer verträglich die Gemüthlichkeit des Komponisten mit dem Stoff der großen Oper ist, so sehr ist sie im Singspiel an ihrem Platz, wie wir dies oben schon hinlänglich ausgeführt zu haben glauben. Und wie sinnig, reich und immer neu und herrlich erweiset sich nicht Mozarts Gemüth in allen seinen Singspielen.

„Wie die Natur die innig reiche Brust
Mit einem grünen, bunten Kleide deckt,
So hüllt Er alles, was den Menschen nur
Erfreulich, liebenswürdig machen kann,
In's blühende Gewand der Töne ein.
Der Reiz, die Schönheit und die Kraft,
In seinen Melodien scheinen sie
Wie unter Blüthenbäumen auszuruhn,
Bedeckt vom Schnee der leicht getragnen Blüthen.
Umkränzt von Rosen, wunderlich umgaukelt
Vom losen Zauberspiel der Amoretten.

Der Quell des Ueberflusses rauscht daneben
Und läßt uns bunte Wunderfische sehn.
Von seltenem Gefügel ist die Luft,
Von fremden Heerden Wies' und Busch erfüllt,
Die Schalkheit lauscht im Grünen halb versteckt,
Die Weisheit läßt von einer goldnen Wolke
Von Zeit zu Zeit erhabne Sprüche tönen,
Indeß auf wohl gestimmter Laute wild
Der Wahnsinn hin und her zu wühlen scheint
Und doch im schönsten Takt sich mäßig hält." —

Wenn es hiernach überflüssig erscheinen mögte, noch irgend etwas zum Lobe Mozarts hinzuzufügen, so dürfte es für unsere Theorie des Singspiels ersprießlicher seyn, auf einige Eigenthümlichkeiten dieses großen Musikers aufmerksam zu machen, welche dieser Theorie entgegen sind.

Mozart übertrug, eben weil er Musiker durch Gemüth war, seine ganze Persönlichkeit in seine Werke und reine Objektivität war ihm fremd. Wie reichhaltig und beweglich, wie zart und reizbar sein Gemüth war, ist hinlänglich bekannt, nicht minder die Härte und Launenhaftigkeit seines Schicksals. Darum finden wir in seinen Kompositionen nur ausnahmweise die reine Darstellung der Gattungen der Empfindungen, wie wir sie vom Normal-Singspiel fordern. Die Kraft wird nicht selten zur Ueberfülle, die Freude Ausgelassenheit, die Zärtlichkeit ein pressendes und drängendes Schmachten, die Liebe Wollust, die Wehmuth schneidende Bitterkeit und der Schmerz Folter-Qual. Daß jedes Werk Mozarts dennoch von den Pulsen geistvoller Rhythmen belebt, mit allen Reizen der Harmonie und Melodie ausgestattet und von der Gluth eines hinreißenden Feuers durchströmt ist, beweiset nichts weiter, als daß Mozart das kolossalste Talent besaß; auch wird ihm Niemand bestreiten können oder wollen, daß er, trotz der Unregelmäßigkeit seines Styls, trotz so vieler bizarren Ausweichungen und rauhen Uebergänge, nicht dennoch der erste und größte unter allen bisherigen Singspiel-Musikern sey. Aber wir geben deshalb nicht zu, daß es kein vollendeteres Singspiel als das Seinige geben könne, um so mehr, als sich der Beweis für die Nothwendigkeit und den Effekt reiner Gattungs-Ton-Stücke, aus allen denjenigen Arbeiten Mozarts selbst entnehmen läßt, welche den Stempel persönlicher Freiheit und Unbefangenheit tragen und deshalb die beabsichtigte Wirkung im vollkommensten Grade erreichen. — Vielleicht ist es nicht zu kühn zu behaupten, daß Beethoven in späteren Jahren ein vollendeter Singspiel-Komponist werden kann. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Uebersicht der im Monat März auf den Königlichen Theatern gegebenen Schauspiele.

Am 1. Die Jungfrau von Orleans, romantische Tragödie in fünf Abtheil. von Schiller. Die zur Handlung gehörige Musik ist von Hrn. Kapellmeister Weber.

Am 2. Auf Begehren: Parteienwuth, Original-Schauspiel in 5 Abtheil. v. Ziegler.

Am 3. Im Opernhause: Iphigenia in Tauris. Große Oper in 4 Abtheil., aus dem Franz. übers. von Sander; komponirt v. Ritter Gluck. Die zur Handlung gehörigen Ballets vom Königl. Balletmeister Hrn. Laucher y. (Madame Milder-Hauptmann: die Iphigenia.)

eod. Im Schauspielhause: Beschämte Eifersucht, Lustspiel in 2 Abtheilungen von J. Weißenthurn. Hierauf: Unser Verkehr, Posse in 1 Aufzug.

Am 4. Auf Begehren: Fidelio. Oper in zwei Abtheil. (Madame Milder-Hauptmann: Fidelio.)

eod. Zu Potsdam: Der vier und zwanzigste Februar, Trauerspiel in 1 Aufz. von Werner: Die Radikalkur, Original-Lustspiel in drei Abtheilungen, von Weißenthurn.

Am 5. Zum Erstenmal wiederholt: Der Wahn, oder der neun und zwanzigste Februar, Drama in 1 Aufzuge von Müllner. (Nach dessen Tragödie: der 29ste Februar, für die Bühne umgestaltet.) Hierauf: Das Dorf im Gebirge, Schausp. mit Gesang in 2 Abtheilungen von Kotzebue. Musik vom Kapellmeister Weigl.

Digitized by Google

Am 6. Don Juan, komisches Singspiel in 2 Abtheil., Musik v. Mozart. (Mit einem pantomimischen Schlußballet.)

Am 7. Die Schwestern von Prag. Komisches Singsp. in 2 Abtheil. Vom Verfasser und Komponisten des Neuensonntagskindes.

Am 8. Der Schutzgeist. Dramatische Legende in sechs Abtheilungen, nebst einem Vorspiel von Kotzebue.

Am 9. Auf Höchstes Begehren: Die Glocke, Gedicht von Schiller, dramatisch eingerichtet. Hierauf: Die Drillinge, Lustspiel in 4 Abtheil. von Hrn. v. Bonin.

Am 10. Kein Schauspiel.

Am 11. Im Opernhause: La selva incantata e Gierusalemme liberata. (Der Zauberwald u. Jerusalems Befreiung.) Romantisch-heroische Oper in zwei Abtheil. mit Tänzen. Musik von Righini. In italien. Sprache gesungen.

eod. Im Schauspielhause: Der Vielwisser, Lustspiel in 5 Abtheil., von Kotzebue.

Am 12. Der Kaufmann von Venedig, Lustspiel in 5 Abtheil. von Shakespeare, übers. von A. W. Schlegel.

Am 13. Das unterbrochene Opferfest. Heroisches Singsp. in zwei Abtheil. von Huber. Musik v. Winter.

eod. In Potsdam: Fedor und Pauline oder: Der Russe in Deutschland; Lustspiel in 4 Abtheil. v. Kotzebue. Hierauf: Ein Pas de deux, getanzt v. den Demoll. Joyeuse u. Gemmel. Und: Unser Verkehr, Posse in 1 Aufzug.

Am 14. Der Wald bei Herrmannstadt. Schauspiel in 4 Abth. v. Frau von Weißenthurn.

Am 15. Im Opernhause: Joseph in Egypten. Musikalisches Drama in 3 Abtheil., nach Alex. Duval. Musik v. Mehul. (Demoiselle Schwach, vom Theater zu Königsb.: den Benjamin als Gastrolle.) Hierauf: Ein neues Divertissement, worin Herr Anatole und Madame Anatole-Gosselin, erste Tänzer bei der Königl. musikal. Akademie zu Paris zum Erstenmale auftraten, und mehrere Solos aufführten.

Am 19. Zum Erstenmale: Der Verführer, oder die klugen Frauen, Lustspiel in 5 Aufzügen. Hierauf: Das Landhaus an der Heerstraße, Posse in einem Aufzuge, von Kotzebue.

Am 17. Im Opernhause: Röschen, genannt Aescherling, Feenoper mit Tanz in 3 Abtheil. (Herr Anatole und Madame Anatole Gosselin tanzten in dieser Oper.)

eod. Im Schauspielhause: Zum Erstenmale wiederholt: Der Verführer, oder: die klugen Frauen, Lustsp. in 5 Abtheil.

Am 18. Hamlet, Prinz von Dänemark. Trauerspiel in 5 Aufz. nach Shakespear, bearbeitet von Schröder. (Herr Julius den Hamlet als Gastrolle.)

Am 19. Beschämte Eifersucht. Lustspiel in 2 Abtheil. von J. von Weißenthurn. (Herr Julius: den Lieutenant Werther.) Hierauf: Frau, schau, wem! Lustspiel in 1 Aufzuge, von Hrn. Schall. (Hr. Julius den Grafen.)

Am 20. Rochus Pumpernickel. Musikalisches Quodlibet in 3 Aufz. von Hrn. Stegemayer. Die Musik ist von mehreren Komponisten.

Am 21. Die Schuld, Trauerspiel in 4 Aufz., v. A. Müllner.

Am 22. Im Opernhause: Die Bajaderen, lyrisches Drama in 3 Abtheil. nach dem Franz. des Jouy, zur beibehaltenen Musik v. Catel, frei übersetzt durch C. Herklots. Die zur Handlung gehörigen Tänze sind vom Königl. Balletmeister Hrn. Telle. (Hr. Anatole und Mad. Anatole-Gosselin, tanzten in dieser Oper.)

eod. Im Schauspielhause: Der Edelknabe, Lustsp. in 1 Aufz. von Engel. Hierauf: Das getheilte Herz. Lustsp. in 1 Aufz. von Kotzebue. (Demoiselle Schwach, vom Theater zu Königsb. die Pauline.) Und zum Erstenmale: Die Seelenwanderung, oder: Der Schauspieler wider Willen auf eine andere Manier. Schwank in 1 Aufz. von Kotzebue. (Hr. Angely, Vice-Direktor des Theaters zu Reval: den Pfifferling, als Gastrolle.)

Am 23. Minna v. Barnhelm, oder: Das Soldatenglück. Lustsp. in 5 Abtheil., von Lessing. (Hr. Julius: den Maj. v. Tellheim.)

Am. 24. Im Opernhause: Fidelio, Oper in 2 Abtheil. (Mad. Milder-Hauptm. den Fidelio.) Hierauf zum Erstenmale wiederholt: Ein neues Divertissement, für das hies-

Digitized by Google

ge Königl. Schauspiel eingerichtet, worin Herr Anatole und Madame Anatole-Gosselin, tanzten.

Am 25. Die Eifersüchtigen, oder: Keiner hat Recht. Lustsp. in 4 Aufz. v. Schröder. (Neu einstudirt und neu besetzt.) Hierauf zum Erstenmale wiederholt: Die Seelenwanderung, oder: der Schauspieler wider Willen, auf eine andere Manier. (Hr. Angely, Vice-Direktor des Theaters zu Reval: den Pfifferling.)

Am 26. Die Schweizerfamilie, Singspiel in 3 Abtheilungen, frei nach dem Französ. bearbeitet v. Castelli. Die Musik von Hrn. Kapellmeister Weigl.

eod. In Potsdam: Die Brüder, Lustspiel mit Masken in 5 Aufz., aus dem Latein. des Terenz, vom Freiherrn von Einsiedel zu Weimar. Hierauf: Die englischen Waaren, Posse in 2 Abtheilungen, von Kotzebue.

Am 27. Der Verführer, Lustsp. in 5 Aufz. Ouvertüre und Zwischen-Musik, für Russische Jagdhörner gesetzt v. dem Königl. Sächs. Kammermusikus Hrn. Kummer. Hierauf: Unser Verkehr (Hr. Angely den Jakob Hirsch.)

Am 28. Im Opernhause: Pygmalion. Monodrama in 1 Aufz. nach Rousseau, Musik von Benda. Hierauf zum Erstenmale:

Telemach auf der Insel Calypso's. Heroisches Ballet in 3 Abtheil. v. Gardel. (Für das hiesige Königl. Schausp. eingerichtet v. Hrn. Anatole. Hr. Anatole und Mad. Anatole-Gosselin tanzten in diesem Ballet die Partien des Telemach und der Eucharis.)

eod. Im Schauspielhause: Die Radikalkur, Original-Lustspiel in 3 Akten, v. Mad. Weißenthurn. Hierauf: Die Seelenwanderung, oder: Der Schauspieler wider Willen, auf eine andere Manier. Schwank in 1 Aufzuge von Kotzebue. (Hr. Angely, Vice-Direktor des Theaters zu Reval: den Pfifferling.

Am 29. Zum Erstenmale: Der Abend im Posthause, Lustspiel in fünf Aufzügen von Clauren.

Am 30. Der Vielwisser, Lustspiel in 5 Abtheil. von Kotzebue. (Hr. Angely: den Peregrinus.) Hierauf: Das Hausgesinde. Komisches Singspiel in einem Aufzuge von Koller. Musik von Fischer. (Hr. Angely den Lorenz.)

Am 31. Zum Erstenmale wiederh. Der Abend im Posthause. Hierauf: Die Seelenwanderung, Schwank in 1 Aufz. von Kotzebue. (Hr. Angely, den Pfifferling, als letzte Gastrolle.)

Von diesem Wochenblatt wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poststraße Nr. 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Januar bis Junius zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhandlung zu bekommen ist.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 18. May 1816.

Nr. 20.

Ueber das Drama: der Wahn, in Bezug auf den Aufsatz in No. 11.

Daß ich meine kleine Tragödie: der 29ste Februar, in einen Wahn umgewandelt, hätte der Rec. um der tragischen Kunst willen viel strenger tadeln sollen, als er gethan hat. Es will sich aber in der Antikritik, die ich hier schreibe, nicht recht schicken, ihm einen Vorwurf über seine Milde zu machen. Ich nehme ihn daher bloß darüber in Anspruch, daß er die Entstehungsgeschichte des Wahns berührt hat, ohne sie vollständig zu kennen. Die neue Peripetie ist nicht meine, sondern eine Wiener-Erfindung, die ich bloß (sit venia verbo) ausgebessert habe. Ich für meine Person wäre (das glaube ich bey allen Schrecknissen des Eumenidenhaines in Kolonos betheuren zu können) nimmermehr auf die theatralische Verwegenheit gefallen, die Brust des Knaben mit einem Briefe zu panzern, und ich darf versichern, daß das Probatum est, welches in Wien die Erfahrung darüber ausgesprochen hat, mir höchst verdrießlich ist. Es ist eine untröstliche Wahrheit, daß das Theaterpublikum das Thränenspiel mit tröstlichem Ausgange der Tragödie vorzieht, welche der Gipfel der dramatischen Kunst ist. Aber es ist so. Kaum haben die Direktionen aus den Zeitungen ersehen, daß der Wahn in Berlin einige Wiederholungen ausgehalten hat; so erhalte ich Briefe, die mich um Mittheilung der Veränderungen ersuchen. Diese Briefe muß ich beantworten, und schon das ist keine Kleinigkeit für einen armen Tragöden, der eben unter die Schlangengeißel der Nemesis gefallen ist: denn (wisse es mein Rec. und alle Leser des dramaturgischen Wochenblatts!) ich habe in diesem verhängnißvollen Schaltjahre den Wahn auf die Privatbühne gebracht, habe selbst die Rolle des Försters gespielt, und — der elastische Stahl des zerknickten Hirschfängers hat mir die rechte Hand in die Hände des Wundarztes gebracht. Melpomene hat sich gerächt. Ob wegen des 29sten Februar, oder wegen des Wahns? darüber werde ich vielleicht zwölf Jahre lang zweifelhaft bleiben, wie der Förster über die geheime Ursache vom Tode seines Vaters.

Wenn ich nun erwäge, daß die Direktionen das Trauerspiel gedruckt für einige Groschen kaufen könnten; dennoch aber mir lieber das Rührspiel mit einigen Dukaten honoriren: und wenn ich bedenke, daß die Herren doch das Publikum kennen, und wissen müssen, warum sie hier dem Wohlfeilen das Theurere vorziehen; so scheint mir die mystische Strenge, welche die tragische Muse an den Fingern meiner rechten Hand ausgeübt hat, so ungerecht, daß ich ihr trotzen, und aus dem 29sten Februar auch noch ein Lustspiel machen möchte, wozu mir bereits ein gelehrter Freund sehr anziehende Vorschläge mitgetheilt hat. Er meint nemlich, ich sollte den alten, bigotten Oheim, der um eines Bischen Incests willen auf Trennung der Ehe dringt, folgender Gestalt widerlegen lassen: der Knabe blättert im Cornelius Nepos und stößt in der Vorrede auf die Stelle: Neque enim Cimoni fuit turpe, Atheniensium summo viro, sororem germanam habere in matrimonio *). Dem Oheim fallen dabey die Worte der Juno im Virgil bey:

(* „Denn es war auch für den Cimon, den großen Athener, keine Schande, seine leibliche Schwester zur Gattin zu haben" —

Digitized by Google

— — — Divom incedo regina, Jovisque
Et soror et conjux *).

Der Förster, welcher auch Latein versteht, ruft mit Terenz aus:

Ego homuncio hoc non facerem? **)

Der Försterin endlich, welche noch Zweifel hat, weil Juno eine Göttin und Cimon ein großer General gewesen, wird aus dem Ovid bewiesen, daß dergleichen auch unter ihrem Stande statt finden könne, (M. s. Metam. X. v. 323. sqq.: Fit equo sua filia conjux. etc. ***), und mit den Worten des letztgenannten Dichters: Felices quibus ista licent! †) nimmt das Lustspiel ein erfreuliches Ende.

Es steht allerdings zu besorgen, daß gegen dieses neue Stück die Censurbehörden Einwendungen machen werden, aber dem ist abzuhelfen; was auf der Bühne nicht gesprochen werden darf, wird oft als Gesang geduldet, und ich kann die schöne Anlage als Oper ausführen, wenn ich den Schatten des Cimon, die Juno und die philosophirende Myrrha des Ovid persönlich erscheinen lasse. Aber leider: Ars longa, vita brevis ††).

A. Müllner.

Am 25sten April: Nathan der Weise, von Lessing.

Die heutige Lösung dieser schwierigen Aufgabe für die Darstellung auf der Bühne zeichnete sich durch manche Vollkommenheiten mehr vor der am 26sten Februar gegebenen Vorstellung aus, worüber in Nr. 10. dieses Wochenblatt's ausführlich gesprochen worden ist. Bei einem Werke von der Bedeutung, wie Nathan, dessen Vorstellung eben sowohl für einen Prüfstein der Talente, als für ein Uebungs- und Stärkungsmittel derselben in den Fortschritten der Kunst angesehen werden muß, darf so etwas, wie billig, nicht unbemerkt bleiben. Hier will jeder Gedanke durchdacht, jeder Ausdruck geprüft und erprobt, jede Bewegung berechnet, die Eigenthümlichkeit jeder Rolle ergründet, ihr Verhältniß zum Ganzen abgewogen und alles zu einer vollkommenen Harmonie verschmolzen seyn, wenn dies Werk auf der Bühne den Kenner der Kunst und den Denker noch lebhafter befriedigen soll, als die stille Lesung desselben alle Freunde einer wahren Aufklärung erbaut und erfreut. Das Festhalten am Rechten und Schönen darf daher eben so wenig unbemerkt bleiben, als das Fortschreiten zum Guten, das sich darin bei den Schauspielern regt, aber auch nicht ungerügt bleiben, was noch der Vollkommenheit im Ganzen im Wege steht. Nathan der Weise ist ein ächt deutsches Nationalstück, einzig in der dramatischen Litteratur überhaupt, einzig in der deutschen insbesondere, schwerlich in einer andern so erzeugbar als in der unserigen, schwerlich von irgend einem andern Dichter als Lessing und — es ist Lessings originalstes Werk. Wie auch immer einer und der andere über die darin gegebenen Ansichten von positiver Religion und Religionsbildung denken möge, wie auch immer die Modeansichten über das, was wahre Poesie ist und — seyn soll, wechseln mögen, Christ, Jude, Heide, Mohammedaner — wenn sie menschlich zu denken und menschlich zu empfinden gelernt haben, oder gewöhnt sind, werden das Stück mit gleich menschlichem Antheil sehen und genießen, und der an den wahren Meisterwerken dramatischer Poesie aller Zeiten gebildete Geschmack wird nicht aufhören, die genievolle Benutzung des Stoffs, die ächt künstlerische Organisation aller Theile, die mit so großer Menschenkenntniß entworfene Charakterschilderung der Personen, die Verstand und Herz ergreifenden Lagen, worin sie versetzt werden, die ewig wahren Aussprüche der gesunden Vernunft, die treffliche Lösung des Knotens, und, was nicht übersehen werden darf, die dem Stoffe und seiner Natur so recht anerschaffene, unnachahmliche Farbe der Sprache, und das herrliche Maaß und Ziel in allem, gewiß eine der höchsten Früchte philosophischer Bildung, wie sie allen dramatischen Dichtern zu wünschen ist, zu bewundern. —

So muß die Vorstellung dieses Werks auf der Bühne immer als Fest der Kunst angesehen

*) „Ich Königin der Götter und Jupiters Schwester und Gattinn." —

**) „Ich Menschlein sollte das nicht thun?" —

***) „Dem Rosse wird seine Tochter zur Gattinn." —

†) „Glücklich, denen das erlaubt ist!" —

††) „Die Kunst ist lang, des Leben kurz" —

Digitized by Google

werden, wozu die Anstalten nicht sorgfältig genug getroffen werden und die Priester, denen die Feier desselben anvertraut ist, sich nicht sorgfältig genug vorbereiten und von allem Unheiligen, was von Afterkunst und den Huldigungen falscher Götzen noch ankleben mögte, bis zur völligen Keuschheit ihres Priesterthums — reinigen können. Wie gering und klein auch die Zahl der Zuschauer seyn mag, welche ein solches Fest mitzufeiern für Pflicht halten, (denn das schön gewählte Motto des Titels: introite, nam et hic Dii sunt, — „tretet herein, denn auch hier sind die Götter" ist zugleich auch in bloßer Hinsicht auf — Kunst, der lauteste Zuruf des procul este profani! — für den unheiligen — bloß schaulustigen, die wahre Kunstweihe entbehrenden Pöbels,) der ächte Künstler auf der Bühne wird sich durch den Beifall der wenigen ächten Kenner und Freunde der Kunst nur noch höher geehrt fühlen, da derselbe um so reiner und unverfälschter ist. Und Ehre dem kleineren Theil des Berliner Publikums im Nathan, nie hat es die Kunst und das Verdienst der Darstellenden in ihren gelungensten Bestrebungen unbeachtet und unbelohnt gelassen, was auch in dieser letzten Vorstellung in so hohem Grade der Fall war.

Die Hauptrolle, Nathan, wurde von Herrn Lemm mit gleicher Sorgfalt und gleich glücklichem Erfolge gegeben, wie das Erstemal. Die berühmte Erzählung von den Ringen war so vollkommen ausgeführt, daß wir sie für das Beste halten, was Herr Lemm je in dieser Hinsicht auf der Bühne Gelungenes geleistet hat. Der Ausdruck der Sanftheit und Milde des Charakters, die sich mit der Weisheit so glücklich und schwesterlich paaren, war auch diesmal so vorherrschend in seiner ganzen Darstellung, daß die konsequente Durchführung desselben bis ans Ende ihm zu nicht geringem Verdienst seiner Kunst angerechnet werden muß. Nur eine Bemerkung erlaube uns der denkende Künstler. In der 2ten Scene des 3ten Akts vor Nathans Hause, nach der Rückkehr vom Sultan, wo der Tempelherr dem Nathan seine Liebe zu Recha gesteht und er von ihm erwartet, als — Sohn begrüßt zu werden, Nathan aber noch ungewiß über des Tempelherrn Familien-Verhältniß zu Recha, noch alle Umstände klüglich und weise erwägend — auch den geistlichen Ritterstand des jungen Freundes in Gedanken nicht unbeachtet läßt, der jenen zu heirathen verbietet — sich, statt sich ihm zu nähern — allmählig auf einen sichern Standpunkt zurückzieht und um desto behutsamer sich von den Wünschen des Ritters entfernt, je dringender, jugendlich feuriger sie ihm dieser ans Herz legt, da hat der Dichter auf eine außerordentlich feine und einfache Weise in der bloßen Aenderung der öfteren Anreden Nathans, die er statt des ersehnten Wortes — Sohn! — u. s. w. gebraucht: junger Mann, — lieber, junger Freund, — lieber, lieber Freund, — junger Ritter, und in welchem fast jede Sylbe zur höchsten Bedeutung wird, mit so wenigen, die ganze Klugheit und den ganzen Seelenzustand Nathans ausgesprochen, daß diese Stelle die ganze Aufmerksamkeit des Schauspielers erfordert, die wir in Herrn Lemms Vortrag derselben diesmal nicht ganz so in dem Grade bemerkten. —

Herr Maurer, welcher bei der ersten Darstellung der so interessanten Rolle des Tempelherrn sich vielleicht etwas zu weit von der ihm eigenthümlichen Kraft und den ihm natürlichen Feuer hinreißen ließ, wußte diesmal die Rauheit des Kriegers, der von sich selbst gesteht, daß er ein plumper Schwabe sey, mit den sanfteren Empfindungen, von denen sein an sich so menschliches und doch seines Werths sich ganz unbewußtes Herz unter dem Kriegsmantel bewegt wird (dessen bei Rechas Rettung erhaltener Brandfleck, nach Nathans eigener Bemerkung „sonderbar genug dem Mann ein besseres Zeugniß redet als sein eigner Mund") *), auf das glücklichste in Rede und Spiel zu vereinigen und dadurch diesem Charakter die Wahrheit und Eigenthümlichkeit in der Darstellung zu geben, die der Dichter mit so großer Kunst an diese Rolle geknüpft hat. Dergleichen glückliche Umschmelzungen der Darstellung einer Rolle können für den Kritiker nicht anders als eine höchst erfreuliche Erscheinung seyn. Sie zeugen eben so sehr von der Geneigtheit auf den Wink einer wohlgemeinten Kritik zu achten, als von der Fähigkeit ihn zu benutzen; sie zeugen von Nachdenken, Prüfung und von Liebe und Achtung der eignen Kunst und von dem Streben nach Vollkommenheit, was wir nicht nur an Herrn Maurer hochschätzen, sondern was uns auch zu nicht geringen Hoffnungen berechtigt. Wir scheuen uns nicht, dies Wort des Beifalls dreist und offen über ihn auszusprechen, ob er gleich nur zu — den jüngeren Mitgliedern der Bühne gehört. Wir werden nie Anstand nehmen, dieselbe Gerechtigkeit und Billigkeit gegen ihn und jedes

*) Welche Worte, wie wir anmerken müssen, von Herrn Lemm vortrefflich gesprochen und durch ein so vollkommenes Spiel bezeichnet wurden, daß sie des tiefsten Eindrucks nicht verfehlten.

Digitized by Google

andere Mitglied unserer Bühne zu üben, ohne uns im mindesten durch Alter und anderweitige unwesentliche Verhältnisse irre machen zu lassen. Wohl dem älteren Verdienst, wenn es dafür sorgt, daß früher errungene Kränze nicht verwelken, sondern durch neue frische ersetzt werden; aber auch wohl der Kunst und unserer Bühne, daß sie in manchen ihrer jüngeren, talentvollen Mitglieder mit Hoffnung Ersatz für den Verlust manches älteren, theils ermatteten, theils ermattenden, theils ganz verlornen Talents allmählig heranreifen sieht. Dergleichen Hoffnungen zu nähren und zu pflegen und die, welche sie erregen, mit Rath und That in ihrem redlichen, gründlichen Eifer zu unterstützen und mit verdientem Lobe zu ermuntern, wo Lob — Sporn zum Bessern werden kann, ist eben so gerechte Pflicht für den besonnenen Kritiker und Freund der Bühne, als offen und freimüthig, ohne Ansehn der Person, bei Alten und Jungen, sich dem Schlendrian, der Unwissenheit, veralteten Vorurtheilen, der Nachlässigkeit und Sorglosigkeit, mit aller Kraft und allen Gründen der Vernunft und jedem Recht, was der anständigen Kritik von jeher eingeräumt worden ist, zu widersetzen, weil hier das Gewähren lassen, nichts anders als den — Untergang der Kunst nach sich ziehen muß. — Auch Mademoiselle Düring widmet der Rolle der Recha fortdauernd ihre ganze Aufmerksamkeit und mit jeder neuen Darstellung tritt das anziehende Bild dieses in Vaterliebe und liebevoller Dankbarkeit für ihren Retter so liebenswürdig schwärmenden Mädchens immer vollkommener hervor. — Daß Daja eine der gelungensten Leistungen der Madame Eunike im Schauspiel sey, ist jedesmal mit Vergnügen anerkannt worden, so wie Herr Gern der Sohn sich volles Lob durch seine treffliche Darstellung des einfältig-ehrlichen, gutmüthigen Klosterbruders erwirbt; auch Herr Dessel der jüngere trägt löblich durch seinen Derwisch zum Gelingen des Ganzen bei, so wie Herr Bethmann als Saladin und Mademoiselle Maaß als Sittah, ersterer freilich durch den Standpunkt seiner Rolle wesentlicher, als die letztere, in den Fortgang und die Vollendung der Handlung, eingreifen. Ob der Ton, worin Herr Unzelmann den Patriarchen sprechen läßt, nicht vielleicht ein wenig zu sehr an das Karikaturmäßige gränze, überlassen wir seiner Prüfung. Es bedarf dieser Uebertreibung nicht, um uns den geistlichen Zeloten lächerlich zu machen und in der ganzen Armseligkeit seines Kopfes und Herzens darzustellen. Ich glaube auch nicht, daß der Dichter so etwas gewünscht hat. —

Versehen in der Aussprache mancher fremden Wörter, wie Religon, statt Re — li — gi — on, (und wie oft hört man nicht selbst auf den Kanzeln dieses Wort von Priestermund so verstümmelt aussprechen!), — tollerant statt tolerant — Problemma — statt Problema, sind Flecken, die freilich nicht hörbar werden sollten, aber leicht zu vertilgen sind und schon deshalb hier nicht unbemerkt bleiben dürfen.

Gk.

Am 27sten April: Phädra, Trauerspiel von Racine, übersetzt von Schiller. (Madame Wolff bisheriges Mitglied des Großherzoglichen Hof-Theaters zu Weimar, als erste Debütrolle: Phädra. Herr Wolff: Theramen.) und

Am 6ten May: Iphigenia auf Tauris, Schauspiel in fünf Aufzügen, von Göthe. (Neu besetzt. Mad. Wolff Iphigenia.)

Wir fassen die Anzeige dieser beiden Tragödien zusammen, weil wir so am besten Gelegenheit erhalten, über Madame Wolff am unbefangensten das erste Wort in dieser Zeitschrift zu sagen. Wir werden uns vorzüglich mit ihr beschäftigen, da wir es für überflüssig halten, über die beiden Stücke selbst Urtheile und Ansichten zu wiederholen, die oft genug schon öffentlich ausgesprochen worden und worin alle Kenner des Rechten, Guten und Schönen längst einverstanden sind. Es wäre lächerlich, weitläuftig die Gründe auseinander zu setzen, warum der deutsche Kunstfreund und Kritiker ohne alles Bedenken, dem Originalwerk seines Göthe dem (wenn gleich von einem Schiller) ins Deutsche übertragenen französischen Werke Racine's den Vorzug geben muß, völlig unnöthig zu untersuchen, in wiefern Racine oder Göthe, jeder seinem Vorgänger, Euripides mit mehr oder wenigerem Glücke gefolgt sey, oder ihn übertroffen, oder den griechischen Geist des Stoffs und der Form (die nicht an Buchstaben

Digitized by Google

und Sylben allein gebannt sind, sondern sich vorzüglich in der Behandlung und Haltung des Ganzen aussprechen müssen,) mehr oder weniger in seine neue Schöpfung übertragen habe. Wie in Hinsicht auf Racine ein geistvoller Deutscher gründlich und unparteiisch, auf dem Standpunkte der Kritik im neunzehnten Jahrhundert, über französische Bearbeitungen antiker Stoffe urtheilen muß, mag jeder, dem daran liegt, dieß zu erfahren, an A. W. Schlegels zehnter Vorlesung im zweiten Theile erster Abtheilung seines Werks über dramatische Kunst und Litteratur (Heidelberg 1811.) ersehen, welches Werk, (einige zu schneidende und einseitige Urtheile, besonders in Bezug auf frühere Werke der deutschen dramatischen Litteratur, abgerechnet) wir als eine vortreffliche Vorschule für gründliches Studium der dramatischen Litteratur und Kunst allen denen empfehlen, die sich theils von Amtswegen, theils aus Neigung und Liebhaberei, damit beschäftigen, oder damit zu beschäftigen angereizt werden. —

Schon vor einigen Jahren war der Besuch des oben erwähnten Künstler-Paares auf unserer Bühne unserem Publikum eine erfreuliche Erscheinung gewesen. Der Beifall und die Achtung und das freundliche Andenken des einsichtsvolleren Theils der Schauspielliebhaber und Freunde hatte sie wieder nach ihrem stillen weimarischen Musensitze begleitet. Uns waren die Vortheile und Früchte einer gründlichen, Kunstbildung bezweckenden Schule versinnlicht. Diese Ueberzeugung würde noch augenscheinlicher gewesen seyn, wenn wir das Künstler-Paar schon damals ganz im Zusammenhange mit allen übrigen, nach gleichen Grundsätzen geleiteten, Mitspielern hätten beobachten können. Es ist jetzt als uns angehörend und einheimisch wieder unter uns aufgetreten und wir dürfen uns wohl mit Recht, nach dem, was Beide uns schon dargeboten haben, erfreuliche Hoffnung zu Kunstgenüssen für die Zukunft machen, welche den Kreis genußreicher Darstellungen auf unserer Bühne um ein Ansehnliches werden vermehren helfen. Und so mögen sie denn als herzlich willkommen! von uns begrüßt seyn und bei längerer Bekanntschaft mit uns und gegenseitiger freundlicher Annäherung sich in dem geräuschvolleren, schaulustigeren Berlin, wo Welt- und Menschenleben sich in größeren und oft grellen Farben und Formen und lebhafteren Lauten zu erkennen giebt, (und wo daher auch die, es auf der Bühne darstellende, Kunst nicht selten denselben Charakter anzunehmen sich gezwungen sieht) mit der Zeit eben so gemüthlich einheimisch fühlen, als es bisdahin in dem stilleren sinn- und kunstvollen Weimar der Fall gewesen ist.

Wenn die unter den obwaltenden Umständen nicht zu vermeidende Befangenheit der Stimmung die einsichtsvolle Künstlerin in etwas verhinderte, bei ihrem ersten Auftreten auf der größeren Bühne als Phädra, uns die Glut der verbrecherischen Leidenschaften, welche die Brust der Fürstin beherrschen, in ihrer ganzen Stärke zu erkennen zu geben, und die noch nicht völlig gemachte genauere Bekanntschaft mit der größeren Oertlichkeit des Theaters, besonders in Hinsicht auf Tonwirkung, sie einen leiseren und gemäßigteren Ton der Sprache hatte wählen lassen, als es für das Bedürfniß der allgemeinen Verständlichkeit im Saale erforderlich ist, und daher Vieles von dem, was auf einer kleineren Bühne von hinlänglicher Wirkung gewesen seyn würde, noch nicht ganz auf der unserigen sich in volle Wirksamkeit setzen konnte; so trat dafür in der Darstellung der Iphigenia, bei sorgfältig benutzter Erfahrung von der ersten Darstellung her, edles Spiel und richtiger, angemessener Ausdruck der Stimme in ein desto wirkungsvolleres Licht. Der gewählte stärkere Ton der Stimme ließ uns die richtige Einsicht der Künstlerin in das Ganze und die Einzelnheiten der Rolle mit Freuden erkennen und den klassischen Ausdruck der Gedanken und Worte deutlich vernehmen. Der rauschende Beifall des versammelten, gebildeten Publikums bei so vielen einzelnen Stellen und am Schlusse des Stücks hat ihr gewiß die vollkommene Ueberzeugung gegeben, wie gern und unparteiisch es ausgezeichnete Verdienste und gelungene Kunst anerkennt. Schöner und vollendeter und daher auch ergreifender hat Referent das alte Parzenlied nie sprechen hören. Unübertrefflich war der mimische Ausdruck da, wo Iphigenia von Orest das Schicksal Agamemnons erfährt und da, wo Orest sich ihr zu erkennen giebt. Der Abschied von Thoas zeigte die höhere Humanität der Griechin in ihrer ganzen Würde.

Aber auch die Humanität der Künstlerin sprach sich in der Bescheidenheit, womit sie dem Publikum für die Ehre des Hervorrufs nach dem Schlusse des Stückes dankte, auf eine ausgezeichnete Weise aus.

Von dem Antheil der übrigen Mitglieder unserer Bühne an dieser Vorstellung und zwar in der neuen Besetzung des Stücks durch Herrn Lemm als Thoas, Hrn. Maurer als Orest

Digitized by Google

Hrn. Rebenstein als Pylades, Hrn. Bauer als Arkas, behalten wir uns vor bei einer künftigen Vorstellung, die wir aber doch nicht gar zu lange (der Schauspieler selbst wegen) verschoben wünschen, zu sprechen. Ein sorgfältigeres Studium ihrer Rollen (und jede erfordert es in vollem Maaße bis auf die geringste Kleinigkeit) verbunden mit den Erfahrungen bei dieser ersten Vorstellung, wird dann hoffentlich alles der Vollendung näher bringen, was dieser erste Versuch und die Zerstreuung durch andere ganz heterogene Vorstellungen von mehreren Tagen hintereinander bis auf den Tag der Vorstellung der Iphigenia, noch unvollkommen ließ. Ein Werk wie Iphigenia und andere ähnlichen Charakters müßten ganz ohne Soufleur gespielt werden. Wer von den Darstellenden sich das noch nicht zutrauen könnte — müßte nicht darin auftreten: denn er wird schwerlich allen Anforderungen der Kunst und des Werkes selbst genügen. —.

Herrn Wolffs Theramen nöthigt uns noch einmal auf die Vorstellung der Phädra zurück zu kommen. Der wichtigste und glänzendste Punkt der Rolle ist die Erzählung vom Untergange Hippolyts. Da uns der mythische Glaube an die wahre Ursach desselben völlig abgeht, so muß, soll diese Erzählung mehr als bloß menschlichen Antheil an dem Unfall eines von wilden Rossen geschleiften Jünglings werden, durch den Erzähler die ganze Macht der Einbildungskraft aufgeregt werden, um uns den poetischen Glauben beizubringen. Herr Wolff hat diese nicht geringe Aufgabe mit großer Kunst und Vollkommenheit so gelöst, wie wir sie bei uns noch nie gelöst sahen und hörten. Gut zu erzählen auf der Bühne ist an sich keine kleine Kunst; aber einer solchen mythischen Erzählung unter uns selbst Glauben zu verschaffen, daß wir uns davon im hohen Grade ergriffen fühlen, ja selbst die Begebenheit vor unsern Augen zu erblicken glauben, ist das Werk eines ausgezeichneten Künstlers.

Y.

Dienstag den 7ten May: Die Zauberflöte.

Die öftere Wiederholung der Zauberflöte bey stets gefülltem Hause hat bewiesen, wie sehr es der Mühe lohnt wahre Meisterwerke nicht veralten zu lassen und wie die uns Deutschen vorgeworfene Begier, stets nach dem Neuen zu haschen, wohl nur darin ihren Grund finden mag, daß wir durch jene Meisterwerke verwöhnt, manches neuere Schwächere nicht achtend, ungeduldig erwarten, nun werde endlich einmahl wieder etwas Rechtes kommen und daher eben auf jede neue Erscheinung so begierig sind. Die Ausführung auf dem Theater war wie gewöhnlich lobenswerth und Mademoiselle Eunike sang vorzüglich die Arie: Ach, ich fühl's ꝛc. mit tief ins Gemüth dringendem Vortrage. So ging auch das wunderbarherrliche Terzett: Soll ich dich Theurer ꝛc. ganz vortrefflich. Die Art, wie die Scene zwischen Papageno und dem Mohren, als sie sich zum erstenmahl erblicken und über einander erschrecken, gegeben wurde, mußte jede beabsichtigte Wirkung, wie alles Uebertriebene und daher aus dem Gebiet der Kunst herausschreitende, völlig zerstören. — Im Orchester war diesesmahl nicht die Präzision und Haltung, die sonst so herrlich das Ganze ründet. Das Allegro der Ouvertüre wurde übereilt und deshalb vorzüglich bey dem Schlusse ganz undeutlich. Für den Konzert-Saal möchte dieses Tempo paßen, aber nicht für das große Theater, in dem die Töne weit verhallen. Andere einzelne Sachen wurden dagegen geschleppt und vorzüglich blieb der einfallende Chor: Triumph — Triumph ꝛc. bis ans Ende ohne Präzision, welches aber wohl vorzüglich der kaum zu überwindenden Schwierigkeit zu zuschreiben ist, die in dem Vortrag der Chöre hinter dem Theater liegt. So sehr es die Phantasie erregt, wenn im Buche von „unsichtbaren Chören, die Rede ist, so gering ist der Effekt in der Ausführung und es wäre beinahe nöthig in solchen Fällen irgend ein Motiv aufzusuchen, das die Unsichtbaren versichtbarte und in die Nähe des Orchesters brächte. In der in Rede stehenden Scene könnte angenommen werden, daß während der Aufnahme des gereinigten Paars im Inneren des Heiligthums, die Wächter des Tempels (Priester und Knaben) im Vorgrunde auf beiden Seiten, (vielleicht besser oben in den vordern Gängen) erschienen das Glück der Geweihten preisend. Das „Kommt — kommt" — würde eben so wenig störend seyn, als die sinnreiche Antwort des Genius: Sie ist von Sinnen, auf die Frage der andern: Wo ist sie denn? Bey dieser Gelegenheit darf es nicht unbemerkt bleiben, daß die Genien ihre schwere Partie recht lobenswerth ausführten. Nur ein einziges Mal im Finale des zweiten Akts waren die himmlischen Geister etwas uneins mit einander worden. Schade, sehr schade war es, daß durch eine Unordnung in der Maschinerie (der unruhige hin und her

Digitized by Google

wandelnde Baum schien das anzudeuten) das herrliche: Nur stille – ganz verloren ging. Die Königin und der Mohr waren bereits auf andern Wegen in der Oberwelt angelangt, als die Damen aufstiegen und mit dem: die große Königin der Nacht, sich beeilen mußten ihrer Herrin zu huldigen. Ganz vortrefflich und höchst lobenswerth ging der Schluß-Chor, so wie überhaupt durch des verdienten Herrn Leidel's rastlose Bemühungen unser Chor sich merklich hebt. — Soll überhaupt nach dem ernsten, feierlichen, groß und erhaben gedachten Schluß der Zauberflöte ein Ballett folgen, so müßte es nach der Meinung des Ref. entweder von der Oper gänzlich getrennt seyn, oder bey stehen bleibender Dekoration sich dem Gedanken des Komponisten (eigentlicher als des Dichters) fest anschließen. Dies könnte nur dadurch geschehen, daß die Geheimnisse des Osiris und der Isis, so wie der Akt der Weihe symbolisch dargestellt würden, wozu denn der im höhern Sinn gedachte Tanz, der anderes zum Vorwurf fast, als sonderbare Sprünge und Wendungen, recht geeignet wäre und durch Ausdruck und Neuheit bald auch die Menge gewinnen würde. Die bis zur Grämlichkeit ernste ägyptische Gottheit dürfte dann weder das scherzhafte Pseudo-Papageno Paar noch die überaus lustigen Mohren in seinem innersten Heiligthum (seinem Boudoir) erblicken und der Versuchung entgehen die Ungeweihten durch seine beiden bronzenen Kirchendiener und Schweizer forttreiben zu lassen.

Ueber die Dekorationen ist schon gar viel geredet und geschrieben worden; aber so viel ist gewiß, daß selbst von sogenannten Kennern Schinckels im tiefsten Geist empfangene geniale Schöpfungen noch gar nicht ihrem Verdienst gemäß würdig beachtet werden. Als einmal in Gegenwart des Ref. davon gesprochen wurde, daß die Mondschein Gegend, der mit herrlichen Baumgruppen prangende innere Hof, die Natur selbst wäre, äußerte Jemand, das sey eben nicht Recht. Jede Dekoration müsse rein-phantastisch seyn, weil sonst die aus der Natur herausgetretenen Personen durchaus fremdartig und phantastisch in natürlicher Umgebung erschienen; mit hin könnten mit Nutzen — rothe — himmelblaue — Bäume statt finden. — Es klingt etwas darin wie wahr, aber eines wunderlichen Mannes wunderliche Meinung bleibt es doch.

Bb. —

Am 11ten Mai: Clementine, Schauspiel in drei Abtheilungen nach dem Französischen des Pelletier-Volméranges, von Frau von Weißenthurn. (Hr. Wohlbrück vom Königl. Hoftheater zu München: von Wittburg.)

Recensent kann sich keiner großen Belesenheit rühmen in den dramatischen Dichtern der Franzosen, welche unter dem Namen vom zweiten Range, sogar in Stereotypen zusammen eingepfercht sind, so daß er nicht weiß, ob unser Stück ein solches Accessit erlangt habe oder nicht; ja er kennt es nicht einmal außer durch die Bearbeitung der deutschen Dame. Diese ist wohl ein wenig willkührlich mit dem Original umgegangen, wenigstens hat mir Demoiſ. Felicitas mehr eine Wienerisch-deutsche als französische Physiognomie. Doch wir haben es nur mit dem Stücke zu thun in der Gestalt, in welcher es auf der deutschen Bühne gegeben wird. So wie es nun da ist, gehört es zu den bessern in der comédie larmoyante. Es ist freilich unerträglich, daß Waiting gleichsam immerfort den Gefühls-Thermometer seines Schwieger-Vaters in Händen trägt, außerdem ist die Handlung so dürftig, daß fast alles nur für den einen letzten Moment angelegt ist, aber trotz dem allen finde ich das Stück des Beifalls nicht unwürdig, dessen es sich auf der deutschen Bühne zu erfreuen scheint.

Keine Eukalia ist die Heldin, sie ist eine Frau, welcher wir es vielleicht kaum würden verziehen haben, wenn sie anders gehandelt hätte; sie ist dem Manne gefolgt, den sie liebte und hat den Vater verlassen, der sie dem Geliebten entreißen wollte. Dennoch müssen wir ihr glauben, daß sie acht Jahre lang gebüßt hat. Dieses zarte sittliche Gefühl ist schon etwas sehr lobenswerthes an dem Stücke. Dann nimmt wieder der arme verlassene Vater unsere ganze menschliche Theilnahme in Anspruch, nimmt sie fast zu sehr in Anspruch; denn zuweilen möchten wir uns und ihm wirkliche Musik wünschen, gleich der in der ähnlichen Situation in Pärs Camilla. Auch der alte Paul ist recht wacker gehalten, wiewohl solche Charaktere nicht eben neu sind. Nur Mademoiſ. Felicitas, die allerdings dem Stücke nicht füglich fehlen konnte, ist doch etwas zu breit angelegt. Der Plan des Stücks ist bei den geringen Mitteln, womit der Verfasser, wenn man so sa-

Digitized by Google

gen darf, die Handlung bestreitet, verständig, fast zu verständig. Die Schlußscene, um derentwillen eigentlich das ganze Stück da ist, mag man einen Theatercoup nennen, aber es ist, wenigstens ein recht guter Theatercoup. Es liegt etwas gar Schönes und tief Bedeutsames in dem Gedanken, daß die Kunst den Menschen wieder zu den Urgefühlen der Menschheit, die das Leben entrissen hatte, zurückführt. Darum wird der Moment, in welchem das Bild weggenommen wird, und nun die wirkliche Mutter mit dem Kinde dasteht, mögen wir ihn auch einen Theatercoup nennen, nie seine Wirkung verfehlen, denn kein rein-menschlicher Gedanke verfehlt sie, mag ein französischer oder ein kamtschadalischer Dichter denselben gehabt haben.

Ueber die Darstellung zu reden, bin ich in etwas verlegen aus einem gleich anzuführenden Grunde; aber was wahr ist, soll dennoch gesagt werden. Ich habe nämlich das Stück einmal viel besser gesehen auf einem nicht der ersten Theater Deutschlands, als es auf dem unserigen gegeben wird. Nur die Clementine selbst machte eine Ausnahme, denn in sanfter inniger Weiblichkeit ist Madame Schröck nicht zu übertreffen, und so war auch dieses Mal ihre Darstellung ein ächtes Kunstwerk. Recensent hält es für rein unmöglich, daß eine Französin ihr die Rolle nachspielen könnte, wiewohl das Stück einen Franzosen zum Verfasser hat.

Den Wittburg sah ich einst von Iffland als Gastrolle. Keinem Menschen zu nahe, aber als edler Vater, das ist meine Ueberzeugung, wird Iffland ewig unersetzt bleiben. Das war eben recht eigentlich seine Genialität, daß er in die einfachsten, selbst gewöhnlichsten Lebensverhältnisse einen Styl hineinbrachte, sie so großartig aufzufassen mußte, daß wir den alten Kothurn ahndeten selbst in einem seiner Familien-Gemälde. Wer die drei ersten Akte der Hagestolzen gelesen und dann den Hofrath von Iffland dargestellt gesehen hat, wird mir, wie ich glaube, beistimmen müssen. Diesen großen Styl fanden wir nun nicht ganz in der Darstellung des Herrn Wohlbrück, so verdienstlich dieselbe an sich war. Darum trat uns Ifflands Verlust wieder so lebendig vor die Seele, daß wie befürchten müßten ungerecht zu werden gegen einen so achtungswürdigen Künstler, wie Herr Wohlbrück, wenn wir ihn gleich das erste Mal, das wir ihn sahen, ausführlicher beurtheilen wollten.

Herr Herdt spielte den Paul auf eine recht erfreuliche Weise, vielleicht nur ein wenig zu grandios, denn ein Adam in „Wie es euch gefällt" ist unser Paul noch nicht. Herr Maurer als Jacob verdiente in der letzte Hälfte des dritten Akts vollkommen den Beifall, der ihn für sein wahres und inniges Spiel in der rührenden Scene mit Wittburg ertheilt ward.

Es folgte: Die Seelenwanderung vom Herrn von Kotzebue. Ueber das Stück ist schon von einem andern Mitarbeiter gesprochen. Herr Maurer als Pfifferling war sehr wacker und bewies ein entschiedenes Talent fürs Komische. Die Auszeichnung des Herausrufens war für Hrn. Maurer um so ehrenvoller, da das Haus schwach besetzt war, und also der Glaube aller Wenigen den Glauben stärken konnte.

Rt.

Von diesem Wochenblatt wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poststraße Nr. 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Januar bis Junius zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhandlung zu bekommen ist.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 25. May 1816.

Nr. 21.

Erinnerung an Calderon.

An dem Tage, an welchem dir, lieber Leser, dies Blatt in die Hände gegeben wird, ging einst, nachdem er 80 Jahre der Erde Freud und Leid empfunden, ein zur ewigen Ruhe Don Pedro Calderon de la Barca, geboren, um ein neues Jahrhundert zu verherrlichen, am 1sten Januar des Jahrs 1601, und gestorben am ersten Pfingsttage des Jahrs 1681, dem 25sten May. Wir können das Andenken dessen, welcher in der neuen Zeit nach Shakespeare der größeste war auf der Bühne, nicht auf der Bühne feiern, denn er ist noch zu wenig einheimisch unter uns, aber in diesem Bühnen-Blatte muß sein Andenken erneuert werden, und wie könnten wir es besser erneuern, als durch das Gedicht, welches einer von seinen würdigen Uebersetzern A. W. Schlegel, in seinen Schöpfungen schwelgend, ihm weihete.

In deiner Schöpfung Labyrinth versunken,
Wo in des ewigen Lenzes Blumenflore
Die Schönheit Himmel wird, die Lieb' Aurore
Und alle Blumen lichte Sternenfunken,
O Calderon, du hier schon gottheittrunken
Herold der Wonnen, Cherub jetzt im Chore,
Sei dir mein Gruß gesandt zum seel'gen Ohre,
Und hoher Preis und Glorie zugetrunken.
Doch welch ein Trank mag würdig dazu dienen
Von allen die, umarmt von brünst'gen Sonnen,
Aus Trauben ihres Busens preßt die Erde?
Nur jene Reb', an Vesuv's Flammenbronnen
Entsproßt, daß sie in fließenden Rubinen
Lacryma Christi, frommer Nektar werde.

Rt.

Sonntag den 12ten May: Graf von Essex, oder: Die Gunst der Fürsten, Trauerspiel in fünf Abtheilungen. Bearbeitet von Dyk, nach dem Englischen des Banks. Mit einem Epilog vom H. v. Göthe.

Wie wohl es nicht immer ein sicherer Beweis für die innere Güte eines Schauspiels ist, wenn dasselbe seit einer langen Reihe von Jahren die Zahl seiner Verehrer festhielt, oder gar vermehrte, indem äußere Zufälligkeiten und Beziehungen oder das Talent der in demselben auftretenden Schauspieler oft einen so bedeutenden Antheil des Beifalls an sich reißen; so kann man es doch frei und offen bekennen, daß das Verdienst des englischen Trauerspiels, Graf von Essex, nicht gering ist. Den dramatischen Dichter, welcher einen historischen Stoff wählt, charakterisirt nicht selten schon die Wahl desselben. Es giebt große Weltbegebenheiten, denen nichts dramatisches, oder doch nur eine schwache Theilnahme abgewonnen werden kann. Nicht was im Leben oder in der Geschichte groß ist, wird schon deswegen auf der Bühne herrschen oder gefallen; es muß noch eine Verflechtung von Umständen und Schicksalen, ein Widerstreit entgegenstrebender Leidenschaften und Charaktere hinzukommen, ohne welche kein Dichter, und beherrscht er auch Sprache und Dialog in einem höheren Grade, etwas bedeutendes schaffen kann. Auch ist wohl selten oder nie irgend ein Stoff in den Jahrbüchern der Geschichte schon so in allen seinen Umrissen dramatisch aufgestellt, so in seinen Haupttheilen entweder ausgeführt oder begrenzt, daß ihn der Dichter nur verarbeiten dürf-

Digitized by Google

te. Es mag oft leichter seyn, nach dem Vorbilde des Shakespeares aus einer einfachen Romanze oder Ballade den dramatischen Stoff durch Umbildung oder Ausbildung zu entnehmen, als gar zu kühn zu vertrauen einem geschichtlichen Gegenstande, so anziehend er auch auf den ersten Blick als ein Stoff für die Bühne erscheinen möchte. Wie viel muß hier beschnitten oder zusammengedrängt, dort zugesetzt oder mit eigen erfundenen Beweggründen unterstützt werden! Und gäbe selbst die Geschichte den Charakter des Helden, den wir wählen möchten, und den der auf ihn einwirkenden oder mitwirkenden Personen genau an, wie viel Kunst und Tiefblick des Dichters erfordert es, auch nur die Hauptzüge dieses Charakters, welchen ein langes Leben ausbildete oder gestaltete, in einer Haupthandlung uns zur Anschauung zu bringen und als prophetischer Seher uns zu enthüllen, was eine solche Brust bei einer solchen That entweder wirklich bewegte, oder doch bewegen konnte!

Der englische Dichter **Banks** hat die beiden Hauptcharaktere seines Trauerspiels, des Grafen Esser und der Elisabeth, ganz aus der Geschichte entnommen. Die Grundzüge waren sämmtlich gegeben, sie durften nur in einen rascheren Konflikt gesetzt werden, als die langsame Zeit sie ausbildete. Der Esser der Geschichte ist, wie ihn uns der Dichter mit psychologischer Wahrheit schildert, ein tapferer, edelmüthiger Mann, von großem Verstande, von Einsicht und Beredsamkeit, und daher eben so geschickt, Heere zu führen, als im Kabinet oder auf das Volk und dessen Repräsentanten zu wirken; er besitzt selbst einen romantischen Anstrich von Ritterhaftigkeit, welcher den schön-gebildeten Mann so lieblich als edelgroß kleidet; er versteht, in einem reichen Leben und an dem feinsten und gebildetesten Hofe einer der geistreichsten Königinnen, der Elisabeth, gebildet, die Sprache zu finden, welche, indem sie männliche Hoheit mit der damals zwar schon ersterbenden, aber noch nicht ganz erloschenen ritterlichen Galanterie jener Zeit zu paaren weiß, ihr Herz zu rühren fähig ist. Aber bei allen diesen Gaben der Gestalt und der äußeren Schönheit sowohl, als eines sonst gebildeten Geistes fehlt es ihm vielleicht schon wegen des Uebermaßes eines gewissen phantastischen Schwunges an Ausdauer und beharrlicher Klugheit; er ist ungestüm, und hochmüthig und als ein Schooßkind des Glücks, welches ihn auf die höchste Staffel so nahe dem Throne selbst stellte, kennt er keine Einschränkung und verschmäht alle Rathgeber, wie alle Bedachtsamkeit, zahllosen Feinden und Neidern gegenüber.

Eben so erkennen wir in der Elisabeth des Dichters vollkommen die Englische Königin wieder. Bei großen Talenten, bei einer rastlosen Thätigkeit für das Volk, welches sie regierte, bei einem Verstande, welcher sich in den größeren Begebenheiten ihres Lebens und im Drange seltener Unfälle und Verwickelungen überall so männlich bewies, leidet sie an allen Gebrechen eines Weibes. Sie ist im höchsten Grade eitel und glaubt noch als sechzigjährige Frau an körperliche Reize, welche ihr schon in der Blüthe ihrer Jahre versagt waren. Wer diesem einen Hauptgedanken nicht huldiget, oder Weihrauch zu streuen vernachlässiget, wird übersehen und zurückgesetzt, so viel Verdienst er sonst haben möchte; wer sich gar Zweifel dagegen laut erlaubt, oder witzige und spottende Einfälle, welche nicht von der hingegebenen Anerkennung, nach welcher sie strebt, eingegeben wurden, dessen Name (und an einer großen Zahl von heimlichen Aufpassern und Zwischenträgern fehlt es ihr ja nicht, welche ihr dergleichen hinterbringen) gilt ihr für den eines Feindes und Hochverräthers, welchen sie verabscheut und Preis giebt, wiewohl sie sonst der weiblichen Natur gemäß einem geliebten Manne Treue und Anhänglichkeit zu bewahren weiß und davon nicht nur in den mittleren Jahren gegen den Grafen Leicester, sondern auch nach dessen Tode in ihrem spätern Leben gegen den Grafen Esser so viele Beweise gab. Ja selbst, da sie als Königin den hochmüthigen Aufrührer strafen muß, nimmt sie mit seinem Tode zugleich von allen Lebensfreuden Abschied und als sie gar die Tücke der Gräfinn Nottingham vernimmt, welche ihr den Ring des Grafen vorenthalten, der durch die Uebersendung dieses Symbols einer einst so innigen Zuneigung das Herz seiner königlichen Geliebten angesprochen hatte, so ergreift sie eine Schwermuth, welche bis zum Grabe, dem sie von jetzt an unter dem sichtbaren Hinschwinden ihrer Lebenskräfte zuwelkt, ihre stete Begleiterin bleibt. Fast ohne Beispiel möchte es seyn, daß eine Frau von 67 Jahren (so alt war sie 1600, im Jahre der Hinrichtung des Grafen Esser, von einer so reizbaren Leidenschaft, von einem so grenzenlosen Schmerze beherrscht werden konnte, daß sie, stumm und düster ihrem Grame hingegeben, alle Nahrung verschmäht und sich nur in einem beharrlichen Kummer gefällt, welcher gleich nach der Offenbarung des unglücklichen Geheimnisses der Gräfin Nottingham so stark anwachsen konnte, daß sie zehn Tage und

Digitized by Google

zehn Nächte auf dem Boden lag und nur mit Mühe sich die Kissen gefallen ließ, welche ihre Kammerfrauen dem kranken Haupte auf dem harten Boden unterzulegen trachteten.

Dem Englischen Dichter gebühret Dank, daß er die Größe dieses Schmerzes unserem Blick entzog und sich begnügt, uns ihren baldigen Tod, als Folge ihres Grames, anzudeuten. Noch mehr aber unserem Göthe, welcher in seinem ächttragischen Epilog diesen Schmerz eben so tief zu erfassen als großsinnig zu adeln weiß. Wir können nicht umhin, diese herrlichen Verse, mit welchen unser deutscher Dichter das englische Trauerspiel geschmückt hat, zu Ende dieser Zeilen unsern Lesern mitzutheilen *).

Wiewohl die beiden Haupt-Charaktere des Stücks und ihr Verhältniß zu einander durch die Geschichte gegeben sind, so glaubte doch der englische Dichter durch Einmischungen eigen erfundener Motive mehr Leben und Interesse in die Handlung bringen zu müssen. Die feindselige, tückische Nottingham wird bei ihm eine verschmähete Geliebte, welche fast bis zur italienischen Wuth ihren Racheplan verfolgt und nur durch das Blut des unglücklichen Mannes befriedigt werden kann. Dagegen giebt der Dichter ihm eine heimliche Gemahlin in der zweiten Hofdame der Königin, in der Gräfin Rutland, und verschließt dadurch, daß die arme Frau, im höchsten Schmerz der geängsteten Seele, um Rettung für ihren Esser zu erflehen, ihr Geheimniß selbst verräth, so sittlich erlaubt diese Ehe scheint, das Mitleid der Königin, welche früher so gern begnadigen wollte, aber jetzt glaubt, den früheren Liebling der Untreue anklagen und verabscheuen zu dürfen. Es ist fast zu viel in dem Geiste dieses Charakters, wenn die Königin doch bald nachher die Unterschrift seines Todesurtheils verweigert oder verzögert und selbst in den Tower zu dem gefangenen und schon verurtheilten geht oder schickt, um zu erfahren, ob es nicht noch ein Mittel gebe zu seiner Rettung und nur durch die giftige tückische Zunge der Nottingham vom Mitleid zum Hasse gewendet wird. — Wir können nicht umhin, die Einflechtung dieser geheimen Ehe für eine sehr gelungene Erfindung zu halten. Es liegt nicht nur in diesem geheimnißvollen und doch sittlich erlaubten Bunde ein eigener Reiz, welcher die höchste Theilnahme gewinnt, sondern er dient auch dazu, um in diesem milden ächtweiblichen Charakter einen Gegensatz gegen die glühenden Leidenschaften aufzustellen, von welchen wir die beiden anderen weiblichen Charaktere beseelt sehen. Mit dem sturmbewegten Esser zugleich ruhen wir aus an dem liebewarmen Busen dieser innigen Frau, welche es wohl verdiente, einen gestürzten Feldherrn mit sanfter Rede beschwichtigen und die tobenden Stürme einer gewaltsam aufgeregten Brust, aus welcher der Friede gewichen, beschwören zu können.

Zwei untergeordnete, aber doch dem Ganzen unentbehrliche Charaktere sind der Lord Burleigh (Hr. Lemm) und der Graf von Southampton (Hr. Gern d. S.), der erstere durch eifersüchtigen Haß gegen Esser Waffenruhm und die Gunst seiner Königin, der andere durch treue Freundschaft für Esser ausgezeichnet. Geschichtlich lebte Lord Burleigh nicht mehr, als Esser Todesprozeß eingeleitet wurde, und konnte daher nicht mehr darauf einwirken, aber wahr ist es, daß beide Feinde waren und daß Burleigh's Charakter, als der eines ehrgeizigen Emporkömmlings, der durch Wissenschaft und Geschäftsgewandtheit gestiegen war, jenem allenfalls das Feld, aber nicht die Theilnahme der Herrschaft im Kabinet bewilligen mochte, und dem Esser unversöhnlich zürnen mußte, wenn seine gereifte Staatsweisheit durch den gebietenden Einfluß auf die Königin und durch unleugbare Fähigkeiten desselben besiegt wurde. Warum diese Feindschaft des Burleigh sich bis zu dem Wunsche steigert, den Grafen nicht blos aller seiner Würden entsetzt und verwiesen, sondern sogar todt zu sehen, kann sich nur daraus erklären, daß ein Herz, wie das der Königin, immer wieder der Liebe für Esser erliegen muß und daß Esser, wenn er bleibt oder auch nur lebt, nicht rasten wird, bis er Rache an seinem Feinde genommen, dieser also aus Selbsterhaltung jenem zuvorkommen muß.

Es war eine erfreuliche Kunsterscheinung, die beiden vornehmsten Rollen des Stücks durch Hrn. und Madame Wolff besetzt zu sehen. Man ist es von diesem edlen Künstlerpaar schon gewohnt, daß es die Rollen, in welchen es auftritt, bis in ihre kleinsten Theile durchdringt und zu erschöpfen strebt. Auch durfte man überzeugt seyn, daß der große Meister in Weimar waltend und belehrend bei diesem Studium eingewirkt, und da dieses Stück vor nicht sehr langer Zeit mit Befriedigung der Kunstfreunde von drei anderen Mitgliedern unserer Berlinischen Bühne gegeben war, so mußte um so mehr die Erwartung des Publikums gespannt seyn, welches schauen und vergleichen wollte. Haben Künstler in einer Rolle, welche sie uns zuerst oder zuletzt gaben, befriediget, so ist es im-

*) Sie können wegen Mangels an Raum erst im nächsten Stücke abgedruckt werden.

D. R.

Digitized by Google

mer ein schwerer Stand, als der zweite in derselben Rolle aufzutreten, weil die Zuschauer zugleich mit dem Stück für diejenigen gewonnen wurden, welche es ihnen darstellten und daher sowohl ihre Tugenden, als ihre Fehler und Mißverständnisse zu den ihrigen machten, und jeder fremden oder neuen Eigenthümlichkeit widerstreben. Um so mehr verdient es Anerkennung, daß Herr Wolff in der Rolle des Esser eben so wohl gefiel, als Madame Wolff in der undankbareren der Elisabeth wegen ihres Fleisses und ihrer Sorgsamkeit anerkannt wurde. Die letztere unterschied sich von ihrer Vorgängerin in dieser Rolle besonders dadurch, daß sie uns auch das Weib Elisabeth und die gereizte und mit Undank belohnte Liebende hervortreten ließ, nicht blos die Königin, welche durch diesen Rang jedes weibliche Gefühl zum Schweigen bringen will. Dadurch gewinnt die vierte Scene im vierten Akt, wo sie mit Esser allein ist, eine größere und anziehendere Wahrheit, so wie dadurch auch nur die fast etwas unköniglich, aber reinweibliche Art der Theilnahme an Essex letztem Schicksal im Tower erklärbar wird. Die abwechselnden Stimmungen, welche diese Rolle schwierig machen und leicht das Ganze zerflattern lassen, wußte sie durch ihr einsichtsvolles Spiel zur Einheit zu binden. Die Götheschen Verse des Epilogs sprach sie kunstgerecht, wie man es von dieser Künstlerin gewohnt ist; wir hätten nur noch wünschen können, daß sie den tiefelegischen Ton einer zum Schweigen gebrachten Verzweiflung noch mehr hervorgehoben und fester als den Grundton des Ganzen gehalten hätte. — Herr Wolff gefiel vielleicht als Esser noch mehr, und verdiente diesen Beifall wegen des durchgreifenden Studiums, welches überall hervorblickte. Besonders that er in den Scenen Genüge, wo er als Freund und Gatte milder dasteht; in einigen anderen Scenen, wo wir den beleidigten Feldherrn und Staatsmann in seiner Wuth und Zerknirschung sehen sollten, schien er uns nicht imponirend genug. Sein Gesicht und sein ganzes Wesen schien uns zu jung, fein und geschmeidig, und wenn auch Hr. Wolff die Geschichte für sich hat, nach welcher Graf Esser in dem 34sten Jahre seines Alters hingerichtet wird, so glauben wir doch, daß dem Essex unseres Stücks wenigstens ein Alter von 40 Jahren geliehen werden darf, da wir ihn in den ersten und höchsten kriegerischen und bürgerlichen Staatswürden erblicken, und in einem solchen Alter der vollendeten und gereiften männlichen Blüthe auch der Zorn und der Stolz eine höhere Würde erhält.

Die Gräfin Rutland ward von Madame Schröck sehr anziehend und ergreifend gespielt. Der milde Herzenston, welcher Stimme und Gebehrde dieser Künstlerin auszeichnet, konnte auch hier die gewohnte Wirkung nicht verfehlen. In der letzten Scene im 5ten Aufzuge, wo es zweifelhaft ist, ob wir uns ihren Zustand als Wahnsinn, oder als den höchsten Grad der schwärmerischen Ueberspannung denken sollen, möchten wir uns für das letztere erklären. Alles, was sie spricht, behält noch Zusammenhang, wenn auch in phantastischen Sprüngen, und wenn der Wahnsinn auch erschütternder wirkte, so ist dafür die Schwärmerei anziehender, und bleibt dem Charakter der Rutland getreuer. Es schien uns, als wenn die Darstellung der Mad. Schröck mehr in das Gebiet des Wahnsinns hinüberstreifte und sich dadurch von dem Spiel ihrer letzten Vorgängerin in dieser Rolle unterscheide. — Wir geben dieses Urtheil nur für ein ganz subjektives aus und gestehen gern, daß es andere und kunstverständigere Zuhörer geben mag, welche in dieser Scene eigentlichen Wahnsinn dargestellt wünschen. Die Künstlerin selbst möge entscheiden. Uebrigens ward Madame Schröck, wie Hr. und Mad. Wolff zum Schlusse des Stücks von den dankbaren Zuschauern hervorgerufen.

Die übrigen Rollen und besonders auch die sehr schwierigen der Gräfin Nottingham und des Lord Burleigh wurden von der Demoiselle Beck und dem Herrn Lemm sehr gut gegeben. Vielleicht haben wir ein ander Mal Gelegenheit, auch von diesen zu reden. —

Pk.

Am 12ten Mai: die Vertrauten, Lustspiel in zwei Abtheilungen, in Versen vom Dr. A. Müllner.

Dies Lustspiel hat die gute Eigenschaft, daß es recht lustig ist, und darum einen nicht kleinen Vorzug von sehr vielen seiner Geschwister, bei denen die Lust bloß auf dem Zettel steht. Unser Stück ist ferner, was ein jedes rechtes Lustspiel sein soll, sowohl Intriguenstück als Charaktergemälde, wiewohl es sich mehr zu der ersteren Gattung hinneigt. Dergleichen zu bestimmen muß je-

Digitized by Google

dem Dichter überlassen bleiben, nur daß er sich nicht ganz von einer seiner beiden Verpflichtungen losgezählt halte. Die vortrefflichsten Intriguenstücke haben die Spanier, von welchen die Franzosen die Sache gelernt haben, doch so, daß man oft aus einer spanischen Intrigue füglich drei französische schneiden kann. Dieser Umstand bringt Rec. auf einen andern, wodurch das Stück gleichfalls an das spanische Lustspiel erinnert. Calderon hat wenig Stücke, in welchen nicht von einem Duell die Rede wäre. Der Spanier fand gar keinen Anstoß daran, auch sollen ja die Personen des Lustspiels noch weniger Tugendhelden sein, als die des Trauerspiel, in welchem der Selbstmord ohne weitere Entschuldigung gestattet wird, aber ich weiß nicht, ob das deutsche, mehr reflektirende und mehr für Familienglück besorgte Publikum doch nicht einigen Anstoß daran nimmt, daß der Vater des beglückten Liebhabers den Oberkammerherrn umgebracht hat, wiewohl es dem Sohne unbedingt verziehen wird, daß er der Sekundant des Vaters war. Ich weiß es nicht, ich schließe nur von mir auf andere, denn mich wandelt jedesmal so etwas an, wenn ich das Stück sehe oder lese. Gern will ich eine Schwäche in mir anerkennen, und doppelt gern, wenn ich diese Schwäche mit deutschem Wesen vereinigt denken muß, aber falls es auch noch mehrere geben sollte im Publikum, die so empfindsame Nerven haben, wie ich, soll sich darum der Dichter die Hände nicht binden lassen, besonders da durchaus nichts unsittliches liegt in dem Gebrauche des Kunstmittels. Das sei ferne. Ein Deutscher Kunstkenner meint, wir würden bald kein Lustspiel mehr haben, weil die Welt so tugendhaft würde, daß man einen spitzbübischen Bedienten nicht mehr ansehen könnte, ein Spruch der sich weiter anwenden ließe. Darum, ihr Lustspieldichter seid nur keck und frei, weint nicht hinüber in die Tragödie, noch seid zu ängstlich besorgt fürs Leben. Was wir Leute da unten, das jetzt lebende Publikum, noch nicht begreifen, das müssen wir begreifen lernen; uns ist nicht anders zu helfen. Es wäre doch gar schön, wenn wir Deutschen auch Lustspiele bekämen, nicht so einzeln stehende, denn die haben wir, sondern eine Lustspiellitteratur.

Ich habe mich absichtlich so lange bei diesem Punkte verweilt, weil mir derselbe für das deutsche Lustspiel überhaupt von Bedeutung schien. Was ich noch ferner zu sagen hätte, wäre etwa Folgendes.

Es ist schon belustigend, wenn einer dem andern auf eine gute Manier eine Nase dreht, noch belustigender, wenn der Mensch sie sich selber dreht, am allerbelustigendsten, damit das arme Wort zu Tode gehetzt werde, trotz Polonii Warnung, wenn der Mensch sich für erschrecklich klug und umsichtig hält, der sich selber eine Nase dreht, wie Herr von Malten. Dies scheint mir der sehr witzige und sehr lustige Grundgedanke des Gedichts, und die zweileibige Uniform kommt mir zuweilen nur vor, wie ein Spaß, den der Dichter sich mit dem Publikum macht, nachdem er selbst dem Publikum durch zwei Akte Spaß genug gemacht hatte. Doch wenn er uns auch in dieser Hinsicht ironisch sollte gegeben haben „was ihr wollt," so soll damit diese Scene keineswegs getadelt werden, sondern nur das gesagt, daß dieselbe nicht als die letzte Höhe des Stücks anzusehen ist, wie dies der Fall war in der im vorigen Blatte von mir angezeigten „Clementine." Uebrigens soll der komische Dichter keineswegs solche äußeren Mittel verschmähen.

Es ist ferner ein Vorrecht der Komödie, die Tragödie etwas zum besten zu haben, wie denn der alte Bösewicht Aristophanes dies Vorrecht in ein gar anmuthiges Licht gestellt hat, und wir glauben dies lobenswerthe Bestreben auch zu finden bei unserm Dichter in der Scene, da Saar sich schießen soll. Es ist gewiß nicht zufällig, daß einzelnes hier gerade zu aus Kabale und Liebe genommen ist. Weniger deutlich war uns, ob in der Scene, wo Christian horcht, wirklich eine Anspielung liege auf den Monolog des Leicester in Maria Stuart. Wir rufen dem Dichter zu: Nur immer kecker im Lustspiel, die Gränzlinie wirst du schon selber dir ziehen.

In Hinsicht des Alexandriners bin ich nicht ganz mit den von dem Dichter ausgesprochenen Grundsätzen einverstanden. Allerdings steht der Deutsche, welcher die Sylben mißt, in Hinsicht dieses eintönigen Verses, im Nachtheil gegen den Franzosen, welcher die Sylben bloß zählt. Dennoch mögte ich die Cäsur beibehalten wissen, die mir in das Wesen dieser Versart hineingewachsen scheint, noch auch kürzere Verse untergemischt sehen, noch auch billigen, daß der Dichter einmal zehn Verse auf einander gereimt hat, so gut es sich als Einzelnheit ausnimmt. Molière hat im cocu imaginaire folgende Verse:

Digitized by Google

— dont l'ardente amour
Verra, que vous croyez la promesse accomplie
Qui vous donne l'espoir de l'Hymen de Celie,
Très-humble serviteur à votre seigneurie.

Das wagte freilich schon ein Französe, aber ich meine doch, daß die streng gehaltene Form dem frei umschweifenden Inhalte gegenüber etwas ächt kunstlerisches sei. Ariost's rasender Roland mag weiter für mich reden. Meine Meinung bestimmt zu sagen, so scheint mir der strenggehaltene Alexandriner allerdings zweckmäßig in Lustspielen von einem Aufzuge, höchstens von zwei Aufzügen, weiterhinaus wird er ermüdend, und der Dichter muß sich eine andere Form suchen.

Der Darstellung des Lustspiels kann Ref. nicht ganz seinen Beifall geben. Sie war nicht lebendig und lustig genug, auch hätten einzelne Momente um so mehr bezeichnet werden sollen, da der Dichter seinem Stücke ein so sorgfältiges Scenarium beigefügt hat. Nachdem ich dies im Allgemeinen bemerkt habe, werde ich bei der nächsten Wiederholung, mein mehr befestigtes Urtheil darüber aussprechen.

Hierauf folgte: der Verführer. (Bereits in diesem Blatte beurtheilt).

Rt.

Am 14ten Mai: Die Schuld, Trauerspiel in vier Akten, von A. Müllner.

Es ist wohl nicht unnütz zu bemerken, daß die heutige Vorstellung des Stücks in Gegenwart des Dichters Statt fand. Wir sind berechtigt, seinen gegen uns besonders geäußerten vorzüglichen Beifall mit dieser Vorstellung hier öffentlich auszusprechen. Er ist um so ehrenvoller für unsere darstellenden Künstler, je deutlicher der Dichter in seinem Werke seine eignen höheren Anforderungen an die Tragödie nicht nur zu erkennen gegeben, sondern auch von seiner Seite rühmlichst erfüllt hat. Um dem Dichter zu genügen, sah man auch unverkennbar allen Mitspielenden das Bestreben der höchsten Sorgfalt und des rühmlichsten Eifers an.

Mad. Wolff hatte wegen Unpäßlichkeit der Mad. Schröck die Elvire plötzlich übernommen; aber wir sahen in der Darstellung die Eile nicht, welche allerdings oft etwas begeisterndes haben kann, aber doch immer, besonders auf der Bühne, ein mißlich leitender Genius ist. Mad. Wolff gab uns eine gediegene Darstellung. Das Elegische in der Stimme der Künstlerin hatte für mich in einigen Stellen etwas höchst rührendes, es war mir, der Sinnenglut des Charakters gegenüber, wie die Klage eines Abbadonna über seine Schuld und sein Unglück. Noch finde ich in der Darstellung der Mad. W. das sehr lobenswerth, daß sie uns vermittelst ihrer Stellungen nicht einzelne Bilder vorführte, sondern, daß das Bild immer lebendig aus der Situation hervorging und also die Rolle ein Ganzes blieb. Hier immer das Rechte zu treffen, mag noch schwerer seyn, als es zu treffen bei Verzierungen des Gesanges, besonders dann noch schwerer seyn, wenn man eine strenge Kunstschule durchgemacht hat. Von höchster Wirkung war ihr Spiel in der vierten Scene des zweiten Akts, wo sie von Eifersucht über die misverstandene Jerta getrieben, in der heftigsten Bewegung zu Hugo eilt, das ganze Gift qualvoller Eifersucht gegen diesen ausschüttet und dann von ihm zur Besinnung gebracht, beschämt und erschüttert an seinen Busen sinkt. Nie hat diese Scene (die durch ihre dichterische Behandlung und gegen das Ende durch ihre Vorbereitung auf die Erscheinung des Valeros, eine der innigst tragischen des ganzen Stücks ist) in der Darstellung so mächtig ergreifend gewirkt, als in dieser Vorstellung.

Mademois. Düring gab die Jerta eben so gemüthvoll als kunstreich. Ref. muß sagen, daß sie ihm das Bild, welches er in seiner früheren Anzeige der Schuld (Nr. 15.) in sehr allgemeinen und flüchtigen Umrissen angedeutet hatte, sicherer gezeichnet und ausgefüllt habe. Nur nahm die Künstlerin das Humoristische in der Rolle vielleicht etwas zu leicht, wie ihre Vorgängerin es etwas zu schwer nahm. Jerta ist doch immer die nordische Heldenjungfrau, nicht ein lieblich tändelndes Mädchen aus Süden. Die Schlußworte wurden gesprochen, wie sie gesprochen werden müssen. Die Pause vor dem letzten Verse war bedeutungsvoll, eben so waren es die zum Himmel gehobenen Hände, wodurch die Sprechende andeutete, daß sie als Seherin rede.

Digitized by Google

Mit jeder neuen tragischen Rolle beurkundet Mlle. Düring, daß der ihr von der Natur angewiesene, eigenthümliche Wirkungskreis die höhere Sphäre der Tragödie sey. Ungern und nicht ohne einiges Bedauern sehen wir sie daher nicht selten auch in andere Sphären eingreifen, die, wenn sie auch nicht ohne guten Erfolg von ihr betreten werden, sie doch von einer Bahn nothwendig ableiten müssen, deren ungestöhrte Verfolgung sie zu einem hohen Ziel von Vollendung führen kann. Jeder neue bedeutende Fortschritt darauf ist natürlich ein wesentlicher Zuwachs ihrer Kunst und ein wahrer Gewinn für den Theil des Publikums, in dessen höherer Bildung und darauf gegründeter, richtiger Empfindung und Würdigung des tragischen Talents bei Dichtern und Schauspielern, nur allein noch die Unterstützung der Tragödien auf der Bühne unter uns beruht. Denn leider müssen wir es mit einer Art Wehmuth gestehn, daß der Sinn für die ächte, wahre Tragödie in Deutschland und auch hier in Berlin, immer mehr und mehr abnimmt und das tragische Theater sich fast nur durch die Beimischung theatralischen Prunks allein hält. Die Gründe davon mögen seyn, welche sie wollen, (wir sprechen darüber einmal absichtlich besonders) sie sind nicht ehrenvoll für die Nation, und — für die Bühnen; denn sie deuten auf Abnahme und auf schon wirklich eingetretenen Mangel des eigentlichen Kunstsinnes und der Kunstbildung. Lustspiel, Musik und Tanz, (der leider auf unserer Bühne immermehr an Breite und Länge gewinnt,) wirken auf den Zuschauer nicht rein-ästhetisch, oder poetisch und nicht ohne Beimischung grobsinnlicher Mittel. In der Tragödie allein ist es die Reinheit und Gediegenheit der Poesie, welche das tiefere Gefühl anregt, den gebildeten Geschmack zu einem unmittelbaren Wohlgefallen am Schönen und Vollkommenen, ohne Nebenabsicht, stimmt, und die, wenn demnach die Darstellung auf der Bühne, wie mit Recht erwartet und gefordert werden muß, dieß alles in einem noch höheren Grade bewirken soll, eine Kunstvollkommenheit ihrer Darsteller voraussetzt, welche in sich das Gemüthlichste, Reinste, Höchste und Stärkste in Empfindung, Sprache, Ausdruck, Bewegung und Handlung bedingt. Wo soll aber, um sich dazu auszubilden, Zeit, Gelegenheit, Muße und jener in sich nothwendig abgeschlossene und zusammenhängende Kreis von ernsten Studien gefunden werden, wenn, wie auf den deutschen Bühnen Sitte, verderbliche Sitte ist, diejenigen Schauspieler, welche in der Tragödie auftreten, auch in allen übrigen Zweigen der theatralischen Darstellung beschäftigt werden, oder sich gern selbst beschäftigt sehen? Wie kann bei dieser Zerstreuung und Zerrissenheit ihrer Empfindungen und Vorstellungen, ihrer Beschäftigung, bei dieser Versplitterung der Kraft und Zeit, jene Ruhe der Seele gewonnen werden, die durchaus erforderlich ist, wenn sich das Genie oder das Talent eines tragischen Charakters in seinem ganzen Umfange bemächtigen und ihn in der Vollkommenheit darstellen soll, welche die Würde und Erhabenheit der Poesie, die möglichste Vollendung ihrer Form und das reinste Interesse des Kunstgeschmacks in jeder Hinsicht von Tragödien verlangt? Woher die Abneigung vieler sehr gebildeten Menschen, die höchsten Meisterwerke unserer tragischen Dichter auf der Bühne zu sehen und sie von da herab zu hören, anders, als weil ihnen die Darstellung derselben, wenn auch im Einzelnen befriedigend, doch im Ganzen unter den obwaltenden Umständen, wovon unsere tragischen Schauspieler — bedrängt werden — nicht genügen kann? Soll daher die tragische Kunst, die höchste aller theatralischen, auf unseren deutschen Bühnen nicht völlig untergehen, soll sie vielmehr dahin gelangen, wohin sie, bei dem Vorrathe großer tragischer Meisterwerke in unserer poetischen Litteratur und in unserer Sprache, und bei einer vorzüglichen Anlage der Deutschen zur tragischen Darstellungskunst mehr als zu jeder andern, gelangen kann, soll sie, wie billig, der Stolz unserer Bühne werden, soll sie den reineren Kunstsinn unserer Nation wecken, beleben, erhöhen und ihre wohlthätigen Einflüsse auf unsere Bildung nach so vielfachen Beziehungen verbreiten helfen; so muß auf den größten deutschen Bühnen, wo der Natur der Sache nach dieß fast nur allein zu erreichen möglich ist, bald mit allem Ernste dazu Anstalt getroffen werden, das Haupt-Personale der tragischen Schauspieler (eben so wie es im Alterthum bei Griechen und Römern und unter den neueren Nationen, bei der französischen, der Fall war und ist) von den Einwirkungen in die übrigen Zweige der Schauspielkunst gänzlich zu scheiden. Dann wird der tragische Schauspieler, bei wirklich erprobtem Talente, nicht nur Zeit und Muße gewinnen, sich auf das sorgfältigste durch so mannigfaltige und schwere, erforderliche, wissenschaftliche und artistische Studien allmählig auszubilden, sondern sich auch auf seine wirklichen Darstellungen auf der Bühne so ungestöhrt und unzerstreut vorbereiten können, wie es die Größe und Würde des Gegenstandes erfordert. Dann werden wir vollkommene tragische Vorstellungen mit Recht erwarten können und wir werden sie allgemein mit hohem Genuß und mit dem uns selbst wohlthätigen Ge-

Digitized by Google

fühl der Zufriedenheit sehen. Aber unter den gegenwärtigen Umständen ist so etwas nicht einmal mit Recht zu fordern und zu erwarten. Es ist oft sehr zu verwundern, daß noch so viel geleistet wird. — Man wende nicht ein, daß wir doch bisher auf den deutschen Bühnen einige recht bedeutende tragische Künstler gehabt haben. Ja, einige Künstler von großem Genie, — und bisweilen unter besonders zufällig günstigen Umständen, auch bedeutende tragische Vorstellungen. Aber was würden diese Künstler erst in der Tragödie gewesen seyn, wenn sie sich ihr allein und ausschließlich hätten widmen können? War nicht irgend eine und die andere Seite ihrer sonst vortrefflichen Darstellungen, ihres Genies, die nach den Forderungen deutscher Kunstkritik noch vollendeter hätte ausgebildet seyn müssen und es auch hätte — seyn können? Und, um nur noch mit einer Frage auch diesen Punkt zu berühren: Ist es nicht für den Schauspieler des Ruhms und der Ehre genug, ein ausgezeichneter — vollendeter tragischer Künstler zu seyn? Warum zum Ueberfluß und mit Gefahr den vollen Preis Melpomenens sich verkümmernd auch nach dem Kranze Thaliens streben? Ich dächte für den deutschen Schauspieler und den neueren überhaupt, eben so genug, als weiland für den römischen Aesopus, den seine Vollendung in der Tragödie noch nach Jahrtausenden im Glanze des Ruhmes leben läßt. — Doch genug dieser Abschweifung, wozu uns das hervorstechende tragische Talent einer jungen Künstlerin Veranlassung gab, welches uns zu großen Hoffnungen berechtigt, wenn es in den engeren Schranken seiner eigenthümlichen Sphäre mit Sorgfalt und Gründlichkeit ausgebildet, aber nicht durch eine gewisse Allseitigkeit verflacht wird, die der Bühne höchstens auf eine kurze Zeit einige Nebenvortheile gewähren kann, aber sie für die Dauer um den höhern Besitz einer wahrhaft ausgebildeten tragischen Schauspielerin bringen wird.

Herr Rebenstein trat als Hugo dem Urbilde des Dichters in dieser Vorstellung um ein Bedeutendes näher. Wir dürfen es im Namen des Dichters aussprechen, daß die letztere Hälfte seiner Darstellung diesem wenig zu wünschen übrig gelassen hat. Nach unserer Ueberzeugung war der vierte Akt die glänzendste Seite seiner Rolle; obgleich auch im schwierigen dritten Akte sehr vieles vollendet zu nennen war, vor allem der Vortrag der herrlichen Stelle: „Aber — einen andern Dom" ꝛc. —. Herrn Lemms Valeros war gediegen, wie sonst; der Ausspruch des Fluches über Hugo im dritten Akte von gewaltiger Wirkung in seinem Munde. — Mademoiselle Rogée spielte mit vorzüglicher Lebendigkeit und Anmuth den Otto. Auch kam es ihr zu Statten, daß sie neben Demoiselle Düring in äußerer Erscheinung mehr als Kind sich zeigte, denn früherhin. — Herr Wauer als Holm ehrte den Vers, nur daß er zuweilen das enjambement etwas zu sehr bezeichnete.

R. Y.

Von diesem Wochenblatt wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poststraße Nr. 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Januar bis Junius zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhandlung zu bekommen ist.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 1. Junius 1816.

Nr. 22.

Epilog

zum Trauerspiele „Essex"

im Charakter der Königin,

von Göthe.

Königin Elisabeth.

(Bei Burleigh's, Raleigh's und einiger Kammerherren Eintritt.)

Und Essex nicht? — Unselige, kein Wort!
Ihr tretet auf, den Edlen trägt man fort!
Die Schwäche wird, die List zu spät verbannt,
Ich traut' euch noch, ob ich euch schon gekannt,
Wie einer, der, zu eigenem Gericht,
Die Schlange nährt, und wähnt, sie steche nicht.
Kein Laut, kein Hauch beleidige mich hier!
Essex verstummt und so verstummt auch ihr!
Nun zeige sich mein ungebeugter Sinn;
Verschwindet All'! Es bleibt die Königin.

(„Alles entfernt sich, sie tritt vor.")

Sie bleibe! ja! an diesem Tag voll Grau'n,
Mit schnellem Blick ihr Leben zu beschau'n;
Denn ihr geziemts, so hoch hinaufgestellt,
Des Glücks Gebieterin, die Lust der Welt,
Sich immer gleich, da klar zu sehn,
Wo andre dumpf gedrückt, im Traume gehn.
Wer Muth sich fühlt in königlicher Brust,
Er zaudert keineswegs, betritt mit Lust
Des Stufenthrones untergrabne Bahn,
Kennt die Gefahr und steigt getrost hinan;
Des goldnen Reifes ungeheure Last
Er wägt sie nicht, entschlossen, wie gefaßt,
Drückt er sie fröhlich auf das kühne Haupt
Und trägt sie leicht, als wie von Grün umlaubt.
So thatest du. — Was noch soweit entfernt,
Hast du dir anzueignen still gelernt,
Und was auch Wildes dir den Weg verrannt,
Du hast's gesehn, betrachtet und erkannt. —
Des Vaters Muth, der Mutter Mißgeschick,
Der Schwester Haß, das Alles blieb zurück,
Blieb hinter dir, indessen du gebeugt
Mit hohem Sinn dich in dir selbst erzeugt,
Und im Gefängniß hart behandelt, Frist
Zu bilden dich, gewannst, das, was du bist.
Ein froher Tag erschien, er rief dich an,
Man rief dich aus, und so war es gethan:
„Die Königin, sie lebe!" Nun, du stand'st,
Und stehest noch, trotz dem, was du empfandst,
Und trotz den Feinden, die mit Krieg und Tod
Von außen und von innen dich bedroht.
Des Pabstes heilger Grimm, des Spaniers Neid,
So vieler Freyer Unbescheidenheit,
Der Großen tückisch aufgeregter Sinn,
Verräther viel, selbst eine Königin, —
Und dieser dann zuletzt! — Das trag' ich hier!
Die schnöde Welt, was weiß sie denn von mir?
Schauspielerin! so nennen sie mich all',
Und Schau zu spielen ist ja unser Fall.
Die Völker gaffen, reden, wähnen viel,
Was wollen sie denn anders als ein Spiel?
Verstellt man sich denn einzig auf dem Thron?
Dort spielt ein Kind und das verstellt sich schon.
Doch mit dir selbst in Glück und in Gefahr,
Elisabeth, dir selbst getreu und wahr
Mit Recht verschlossen. — Welches zweite Herz

Digitized by Google

Vermag zu theilen königlichen Schmerz?
Die falsche Welt, sie buhlt um unsern Schatz,
Um uns're Gunst, sogar um unsern Platz,
Und machst du je dir den Geliebten gleich,
Nicht Liebe gnügt, er will das Königreich.
So war auch dieser — Und nun — sprich es aus:
Dein Leben trugen sie mit ihm hinaus. —
Der Mensch erfährt, er sey auch wer er mag,
Ein letztes Glück und einen letzten Tag.
Dieß giebt man zu, doch wer gesteht sich frey,
Daß diese Liebe nun die letzte sey;
Daß sich kein Auge mehr mit froher Glut
Zu unserm wendet, kein erregtes Blut,
Das überraschtem Herzen leicht entquoll,
Verräthrisch mehr die Wange färben soll;
Daß kein Begegnen möglich, das entzückt,
Kein Wiedersehn zu hoffen, das beglückt,
Daß von der Sonne klärster Himmelpracht
Nichts mehr erleuchtet wird. — Hier ist es Nacht,
Und Nacht wirds bleiben in der holen Brust.
Du blickst umher und schauest, ohne Lust,
So lang die Parze deinen Faden zwirnt,
Den Sternenhimmel, den du selbst gestirnt,
Und suchst vergebens um dein fürstlich Haupt
Den schönsten Stern, den du dir selbst geraubt;
Das andre scheint ein unbedeutend Heer,
Gesteh dir's nur! Denn Essex lebt nicht mehr.
War er dir nicht der Mittelpunkt der Welt?
Der liebste Schmuck von allem, was gefällt?
War nicht um ihn Saal, Garten und Gefild'
Als wie der Rahme um ein kostbar Bild?
Das holde Bild, es war ein eitler Traum;
Das Schnitzwerk bleibt und zeigt den leeren Raum.
Wie schritt er nicht so frei, so musterhaft!
Des Jünglings Reize mit des Mannes Kraft;
Wie lauscht ich gern dem wohl bedachten Rath;
Erst reine Klugheit, dann die rasche That;
Gemäßigt Feuer erst, dann Flammenglut,
Und königlich war selbst sein Uebermuth.

Doch ach! zu lange hast du dir's verheelt:
Was ist das Alles, wenn die Treue fehlt,
Und wenn der Günstling gegen uns ergrimmt,
Das rauben will, was wir ihm frei bestimmt,
Wenn uns're Macht zu eigenem Verdruß,
Wo sie belohnen wollte, strafen muß!
Er ist gestraft — ich bin es auch! wohlan
Hier ist der Abschluß! Alles ist gethan
Und nichts kann mehr geschehn! Das Land, das Meer,
Das Reich, die Kirche, das Gericht, das Heer,
Sie sind verschwunden, alles ist nicht mehr!
Und über dieses Nichts du Herrscherin!
Hier zeige sich zuletzt dein fester Sinn,
Regiere noch, weil es die Noth gebeut,
Regiere noch, da es dich nicht mehr freut,
Im Purpurmantel und mit Glanz gekrönt!
Doch so zu sehen ist die Welt gewöhnt,
So unerschüttert zeige dich am Licht,
Wenn dir's im Busen morsch zusammen bricht.

Allein, wenn dich die nächtlich stille Zeit
Von jedem Auge, jedem Ohr befreit,
In deiner Zimmer einsamsten Gemach
Entledige sich dein gerechtes Ach!
Du seufzest! — Fürchte nicht der Wände Spott,
Und wenn du weinen kannst, so danke Gott!

Und immer mit dir selbst, und noch einmal
Erneuert sich die ungemeßne Qual;
Du wiederholst die ungemeßne Pein:
Er ist nicht mehr, auch du hörst auf zu seyn —
So stirb, Elisabeth, mit dir allein!

Am 11ten May. Zum Erstenmale: Das Findelkind Lustspiel in fünf Aufzügen, v. Friedrich Aloys Grafen v. Brühl. (verfaßt im Jahr 1778).

Es ist in der Welt nichts leichter, als Schauspiele der Gattung, zu welcher das oben genannte gehört, recht sehr zu tadeln. Hundert und wieder hundert Scherze, die seit etwa zwanzig Jahren über dergleichen Stücke vorgebracht worden sind, und zu denen auch der Unterzeichnete, da, wo es Noth war, redlich beigetragen hat, gehen jetzt fast wie ein Familien-Pokal von einer Hand zur andern; nur daß aus demselben, wenn wir in dem Vergleich bleiben dürfen, nicht eben eine erfreuliche Gesundheit der Familiengemälde getrunken wird. Wie gesagt, als es Noth that, waren jene Scherze an ihrer Stelle; jetzt aber scheint es besser, auf das Gute und Freundliche einiger dieser Schauspiele z. B. des Findelkindes aufmerksam zu machen.

Man findet zu weilen in glänzenden literarischen Thee's, in imponirend erleuchteten Gesellschafts-Sälen, gar freundliche und gebildete Menschen, die ganz bescheiden im Hintergrunde stehen, und kaum wagen, ein Wort mitzusprechen, da die

Digitized by Google

Sprecher des Tages meistens so ganz entsetzlich vornehm thun, und nicht gerne den Bescheidenen zum Worte kommen lassen. Unsere ästhetische Literatur ist fast auch so ein hell erleuchteter Saal, in welchem mit unter die Sopha's und Divan's nicht sonderlich besetzt sind, während einige recht vortreffliche Leute auf — Rohrstühlen sitzen, oder gar stehen. So hat auch das Findelkind, welches wir zwar durchaus nicht ungemein vortrefflich und unsäglich genialisch nennen wollen, das aber doch ein recht liebes und gutes Kind ist, eine lange Zeit stehen müssen, jetzt aber ist ihm endlich wieder ein guter Lehnstuhl eingeräumt worden, in welchem es sich recht artig ausnimmt.

Indem wir nun im Allgemeinen die Sphäre dieses Schauspiels anerkannt haben, loben wir besonders den Geist des Friedens, der Ordnung, und der Mäßigkeit, in dem es sich bewegt, Elemente, die zwar durch aus nicht die Poesie selbst sind, die aber stets in der Poesie sich finden müssen.

Auch unsere Ausstellungen an dem Stücke sind ganz einfach. Wir wünschen nämlich eine gewisse Geschweifteheit im Allgemeinen, und das viele Reden von Ehrlichkeit und Redlichkeit im Besonderen, beschränkt zu sehen. — Es ist nicht bloß eine schöne und herrliche, sondern eine wahrhaft göttliche Sache um die reine Redlichkeit; eben deshalb soll man sie nicht zu häufig nennen, so wie man ja auch den allerheiligsten Namen nur in feierlichen Momenten am würdigsten nennt. — Möge das immerhin sehr ernsthaft klingen: nur der versteht den Ernst, der den Scherz versteht.

Die zweite Bemerkung ist fröhlicheren Inhalts. — Unter den verschiedenen komischen Personen, die gleichsam stereotypisch auf der Bühne unserer lieben Vorfahren sich bewegten, spielte besonders der Dorf-Schulmeister und der Harthörige eine ergötzliche Rolle. Den ersteren hat schon der wackere alte Andreas Gryph in seinem Lustspiel Horribilicribrifax mit derbem Spaß behandelt, und wir halten für unsere Pflicht, auf dieses längst vergessene Stück aufmerksam zu machen, weil nach demselben gewiß einige hundert zugeschnitten worden sind, ohne daß man des lieben Alten gedacht hat.

Was endlich die Harthörigkeit betrifft, die hier mit der Schulmeister-Maske vereint worden, so dürfte es vielleicht einigen Ueberzarten scheinen, als müsse der Dichter sie nicht gebrauchen, um Lächeln dadurch zu erregen. Hier waltet aber offenbar ein Irrthum, denn der Dichter scherzt gar nicht über die Harthörigkeit selbst, sondern über die unendlichen Misverständnisse, welche sie veranlaßte, welches indeß in manchen anderen Stücken mit weit fruchtbarerem Witze geschehen ist, als hier. Endlich wollen wir auch jenen etwanigen Ueberzarten zur Nervenstärkung einen geistreich humoristischen Aufsatz von Jean Paul empfehlen: „Ueber das Glück, (wenigstens) auf Einem Ohre taub zu sein."

Da längst anerkannt worden ist, daß freundliche Konversationsstücke auf unserer Bühne mit sehr vielem Glücke gegeben werden, so würden wir etwas Ueberflüssiges thun, wenn wir dies noch weitläufig beweisen wollten. Die Herren Gern, Mattausch, Unzelmann, Maurer, Demois. Düring, u. a. vereinten ihre Talente, um dem Stücke neuen Reiz zu geben.

Az.

Am 16ten May: Sulmalle, lyrisches Drama mit Chören, in einem Aufzuge von Herklots. Musik von Hrn. Kapellmeister Weber.

Dieses Kunstwerk ist schon früher von einem andern Mitarbeiter am Wochenblatte in Hinsicht seines preiswürdigen musikalischen Charakters beurtheilt, weshalb wir uns hier nur auf einige Nebendinge in Absicht auf Dekoration und Kostüm und die Darstellung im Ganzen mit einigen Bemerkungen beschränken wollen. Wir sind nemlich der Meinung, daß um den ganzen Gehalt dieses Werks in sein volles, ihm eigenthümliches Licht zu setzen und uns eine Ahndung von dem großen Charakter der Ossianischen Welt und Kaledonischer Natur zu geben, eine andere Scenerey der Sache zu Hülfe kommen muß. Aber die Dekoration, die ein sehr unmahlerisch zusammengestellter Haufen von heterogenen, kleinlichen Theilen, ohne alle perspektivische Abstufung war und eine enge Felsenkluft gab, statt eines Felsengipfels, der uns bei freiem Horizonte ein darunter liegendes Thal ahnden ließe, wo die Schlacht, welche Sulmallens Geliebten das Leben raubt, vorfällt, gewährte dieses so wenig durch ihre Komposition, als die charakterlose Form des Einzelnen. Dieses Stück ist aber eins von denen, wo die Gestalt der äußeren Na-

Digitized by Google

tur, also die Dekoration, sorgfältig und durchaus dem innern Charakter der Handlung zu Hülfe kommen muß, um dessen Wirkung auf Sinn und Gemüth des Zuschauers zu vollenden. — Eben so wenig sind wir mit dem Kostüm der Sulmalle zufrieden, an welchem auch nicht eine Spur des nordischen Charakters ersichtlich war. — Ob ein Theil der Mitglieder des Barden-Chors füglich als griechische Priester, in reichen purpurverbrämten Stolen erscheinen konnte, wollen wir nicht näher untersuchen. — Die vermittelst eines Transparents (ein an sich nicht übler Gedanke) bewirkte Geistererscheinung Kathmors war kleinlich und der Ossianischen Phantasie ganz unwürdig. — Was ließe sich da nicht Imposantes, selbst bei dem gewählten Mittel, bewirken! — Der Chor der Barden blieb bei Sulmallens Selbstmord völlig ungerührt und leblos *), bis auf den einen jüngern Mann, der ihren Fall erwartend schon getreulich die Arme ganz behutsam ausstreckte, um ihr das Niedersinken auf die Erde zu erleichtern, ehe er noch einmal recht wissen konnte, was Sulmalle beginnen würde. Ueberhaupt schien Ref. diese Vorstellung in Absicht auf Spiel und Darstellung eine der verfehltesten, die er gesehen. Je mehr der Gegenstand und die ganze Anlage und der musikalische Charakter des kleinen romantischen Stücks etwas Außerordentliches und Ungewöhnliches erwarten läßt, — desto tiefer blieb alles unter dem Inhalt und der Erwartung. — Es giebt viel Stücke, die entweder ganz vollkommen, oder gar nicht gegeben werden müssen. Sulmalle scheint mir zu ihnen zu gehören.

Hierauf: Die Organe des Gehirns, Lustspiel in drei Abtheil., vom Etats-Rath von Kotzebue.

Aristophanes hat den Sokrates verspottet auf der Bühne und Herr von Kotzebue den Herrn Doctor Gall. Mir fällt es nicht ein, eine Parallele ziehen zu wollen zwischen Aristophanes und Kotzebue, noch zwischen Sokrates und Gall, von welchen Männern die beiden letzteren völlig außer dem Bereich eines Dramaturgen liegen. Die beiden erstern aber liegen es doch nicht und da Lessing, der Erz-Dramaturg, meint, daß seine ersten Gedanken gemeinhin nicht die besten seien, so darf der Schüler, wiewohl er mit dem Grundsatze des Meisters nicht ganz einverstanden ist, doch wohl von seinem ersten Gedanken sich in etwas abwenden, einem späteren Raum wünschend, und ein Wort der Vergleichung sagen zwischen den beiden einzelnen Stücken, den Wolken des Aristophanes und unsern Organen des Gehirns, wenn auch die Dichter selber im allgemeinen unverglichen bleiben sollen. In freien Lüften begehren der Scherz und die Lust ihre Fittige zu bewegen, aber das Leben zieht und zerrt sie immerfort zur Erde zurück, sie sollen sich anschmiegen an die menschlichen Verhältnisse, wobei der leichte fröhliche Sinn so leicht verloren geht. Dann wird der Witz des komischen Dichters oft polemisch, wohl gar bitterpolemisch, wie dies allerdings unsern beiden Dichtern begegnet ist. Aristophanes hatte jedoch zu dieser bittern Polemik mehr Recht als Kotzebue, weil jener einen wahrhaft poetischen Hintergrund aufstellt, dieser nicht. Aristophanes nämlich hatte, indem er gegen Sokrates als einen Sittenverderber eifert, jene alte kräftige und tugendhafte Zeit seines Volkes, die er uns am bedeutsamsten durch das Wort „Marathonstreiter*)" versinnlicht, vor Augen, und diese ist der Hintergrund seines Gedichtes, Herr von Kotzebue gibt uns als Hintergrund das jetzige, gewöhnliche Leben. Allerdings hält er freilich Galls Lehre nachtheilig für die Sittlichkeit, ein Vorwurf, gegen welchen Gall sich vertheidigt hat, wie dann auch Rec. keineswegs Gefahr besorgt; aber es kommt nur darauf an, ob wir einen lebenskräftigen und folglich poetischen Rückhalt haben, und den haben wir bei Aristophanes und bei Kotzebue haben wir ihn nicht. Doch — wie früherhin Lessing mich aus der Bahn trieb, so jetzt Sokrates, der mehrfach erwähnte. Dieser ewige Nichtswisser bringt mich dahin, die Sache noch einmal auf eine andere Weise zu versuchen, um der Wahrheit näher zu kommen. Ich sagte Kotzebues Hintergrund sei prosaisch angelegt und schien ihm dies zum Vorwurfe zu machen, daß die Prosa gleichsam über die Poesie den Sieg davon trage, wiewohl letzteres mehr in den Worten liegen konnte, als wirklich ausgesprochen war. Allerdings war das meine Meinung, welche dadurch hier aufgeregt wurde, daß ich die ganz verschiedene Na-

*) Wie auch leider bei andern Veranlassungen nicht selten!

*) — ἀλλ' οὖν ταῦτ' ἐστὶν ἐκεῖνα
ἐξ ὧν ἄνδρας Μαραθωνομάχους ἡ μὴ παίδευσις ἔθρεψεν.

Herrmanns Ausgabe S. 263. 64. (Man verzeihe, daß Wolffs Uebersetzung nicht zur Hand war.)

Digitized by Google

tur der Helden beider Schauspiele einsah. Des Aristophanes Sokrates ist (verzeih mir die Ausdrücke heiliger Schatten)! ist ein Faseler, der nichts bestimmtes festhält und mehr noch ist er ein — Spitzbube, folglich eine reale prosaische Natur. Als solcher unterliegt er der Poesie, dem alten Heldenwesen des Volkes. Unser Herr von Rücken ist aber eine poetische Natur, denn jeder Mensch, welcher eine bestimmte Idee festhält, und mit Hintansetzung alles Irdischen verfolgt, ist, in sofern er, wie hier nicht zu zweifeln ist, es vollkommen ehrlich meint, ein Idealist und demgemäß, wie vorher gesagt, gleich dem edlen Ritter Don Quixote oder dem Don Ranudo de Colibrados, eine poetische Natur. Nun aber fragt sich, soll denn, wo überhaupt in der Poesie vom Kriegführen die Rede ist, die Poesie, oder die Prosa den Fehde-Handschuh hinwerfen, soll besonders im Lustspiele nicht die gewöhnliche Prosa des Menschenlebens den Sieg behaupten dürfen? Ich bin vollkommen der letzteren Meinung und würde es seyn, wenn ich auch nichts der Art als den Don Quixote kennte, so daß mir in dieser Hinsicht Herr von K. seinem griechischen Nebenbuhler vollkommen rein gegenüber steht. Wir wollen nun die Vergleichung nicht weiter fortsetzen, die ohnehin schon dürfte zu weitläuftig ausgefallen sein. Nur die eine Bemerkung noch, daß die prosaischen Naturen nicht so vornehm auftreten und so breit sich machen dürfen, wie sie es in unserm Stücke wirklich thun, indem Herr von Rücken mit seiner fixen Idee doch im Grunde mehr werth ist, als sie alle, und dergleichen soll der komische Dichter in solchem Falle ahnden lassen.

Der Plan kann dem gewandten Dichter nicht viel gekostet haben, und zuletzt muß doch noch eine Reminiscenz aus Molieres Geizigem der Sache die Krone aufsetzen. Daß der Phantast sich nicht bekehrt, würden wir dem Dichter zum Verdienst anrechnen, falls es sich bei Moliere nicht eben so verhielte.

Die Charaktere sind da gewesen in andern Kotzebueschen Stücken, den Helden abgerechnet, der nicht viel Kunst erforderte, indem er immer derselbe bleibt in den verschiedenen Situationen. Molieres Geiziger ist denn doch nebenbei noch etwas verliebt, und wird dadurch wie am Rockschoße von der gewohnten Bahn weggezupft. Fräulein von Hellstern mag auch neu seyn, doch ist es für Recensenten, wie keck und zierlich auch das Mannweib von Madame Schröck dargestellt wurde, jetzt wie immer keine erfreuliche Erscheinung auf der deutschen Bühne gewesen. Vor allem widerwärtig war es ihm stets, wenn die Schädel getauft werden; er dachte nämlich daran, daß ein wirkliches Weib so nicht mit wirklichen Todtenköpfen umgehen könne, und was er weiter noch dachte, das war die Todtengräber-Scene im Hamlet und Yoriks Schädel. Doch weg von diesem Punkte, wo der Leser gleich mir zu ernsthaft werden könnte.

An witzig angelegten Situationen fehlt es unserm Stücke so wenig als am Wortwitze, besonders hat Peter Gutschaaf manches Ergötzliche zu sagen. An dergleichen Einzelnheiten muß man sich halten, wie im Ganzen daran, daß das Stück sich rasch und leicht fortspielt.

Herr Wohlbrück spielte als Gastrolle den Hrn. von Rücken mit vieler Kunstfertigkeit, besonders auch in Hinsicht der Stimme und mit dem besten Humor. Auch Hrn. Gern's d. S. Peter Gutschaaf war vollkommen gehalten und sehr belustigend.

Rt.

Am 22sten May: Der Abbé de l'Epée, oder der Taubstumme, historisches Drama in fünf Abtheilungen v. Bouilly, aus dem Französischen übersetzt von Herrn von Kotzebue.

Der rührende, Theilname erregende Stoff dieses Dramas ist den Theaterfreunden bekannt genug. Er bot bei seinem ersten Erscheinen auf der Bühne, außer dem rein-menschlichen Interesse, das an ihn zieht, auch der Schauspielkunst in sofern eine neue Seite im rezitirenden Drama an, als die Rolle des jungen taubstummen Julius Grafen von Solar nur allein pantomimisch gegeben werden kann. Sie ist hier immer von einer unserer vorzüglichsten Schauspielerinnen darstellt worden; zuerst von der sel. Bethmann, dann von Mademoiselle Maaß; in dieser neuesten Vorstellung trat Madame Schröck zum ersten Male in dieser Rolle auf. Wir müssen gestehen, daß sie darin hinter keiner ihrer Vorgängerinnen zurückgeblieben ist, ja daß ihre Darstellung sich ehrenvoll

Digitized by Google

unmittelbar an die der nun schon vollendeten ersten genannten Künstlerin anschloß. Ihr pantomimischer Ausdruck war natürlich, empfindungsvoll und daher auch allgemein verständlich und rührend. Herr Wohlbrück vom Königl. Hof-Theater zu München gab den Abbé de l'Epée, mit aller der Einsicht, Würde und Empfindung, welche diese historisch bedingte Rolle erfordert und erwarb sich auch darin den Beifall der Kenner, welcher diesem sehr gebildeten Künstler jedesmal in seinen mannigfaltigen hiesigen Gastvorstellungen zu Theil geworden ist, besonders und vorzüglich im Geizigen, dessen feine und gelungene Darstellung ihm die unbedingt verdiente Ehre des lauten Hervorrufs erwarb. Herr Wohlbrück verbindet mit der Einsicht in den Geist seiner Rollen, eben so viele Gewandheit und Festigkeit des Spiels, eine deutliche und geläufige Stimme und ein sorgfältig berechnetes Mienenspiel. Die fein komischen Rollen scheinen vorzüglich seine Sphäre zu seyn und gefühlvolle Väterrollen. Von den ersteren legte er besonders auch in dem Amerikaner als Herb und in den Organen des Gehirns als Herr von Rücken, einen recht ergötzlichen Beweis ab. Es hat seine hiesigen Gastvorstellungen, am 25. May mit den Rollen des Lorenz Kindlein im armen Poeten (sehr ergreifend) und des Hrn. Stackel im Leinweber beschlossen. — Auch die Herren Mattausch als Darlemont, Stich als St. Aime und Beschort als Advokat Franval trugen zu Vollendung der Vorstellung des Taubstummen durch ihr gelungenes Spiel wesentlich bei. Herr Gern d. S. gab in dem alten redseligen und gutmüthigen Dominik von neuem einen trefflichen Beweis, mit welcher Wahrheit, Sicherheit und Fertigkeit er die verschiedenartigsten Charaktere aus der Sphäre des bürgerlichen Lebens zu behandeln weiß.

Kr.

Denktage auf der Bühne.

Es ist der Anfang gemacht worden, Gedächtnißtage auf unserer Bühne zu feiern und es sind zugleich durch die That die beiden Beziehungen richtig angegeben, in welchen solche Tage gefeiert werden können und sollen. Da nun die That vorangegangen ist, so ist es wohl gut, daß das Wort folge, um, was geschehen, in ein helleres Licht zu setzen und zu dem aufzufordern, was noch geschehen kann.

Ich sagte die beiden Beziehungen, in welchen Denktage könnten gefeiert werden, seien durch die That richtig angegeben worden. Die erste dieser Beziehungen ist, daß das Leben selbst gefeiert werde in Erinnerung an eine denkwürdige Begebenheit und das kann nur eine solche Begebenheit sein, welche entweder das ganze Volk oder diejenige Stadt wenigstens angeht, deren Bewohner vor der Schaubühne versammelt sind. Beides ist in Ausführung gebracht worden. Wir haben die Rettungsschlacht bei Leipzig gefeiert gesehen und die Einnahme von Paris und wieder anderseits die Rettung unserer Stadt durch die Schlacht bei Großbeeren. Der letztgenannte Tag mußte vor andern Momenten gewählt werden; denn war auch die Gefahr damals nicht gerade am dringendsten, so war sie doch am nächsten, und die Poesie soll mehr auf die Phantasie wirken, als auf den reflektirenden Verstand. Man könnte aber weiter fragen, sollen diese Denktage denn bloß eine politische Beziehung haben, könnte man ihnen nicht auch eine religiöse geben, indem eine Religion doch bei weitem den größten Theil der Staatsbürger vereinigt, und also als eine öffentliche Angelegenheit anzusehen ist? Könnte man besonders nicht die Begebenheit feiern, in welcher sich Religion und deutsches Volksleben so innig durchdrangen, die Reformation; etwa an Luthers Namenstage, indem wir ja ohnehin schon einen Luther auf der Bühne haben oder gehabt haben? Ich bin vollkommen der entgegengesetzten Meinung. Religion und dramatische Kunst schaden nach meiner Ueberzeugung einander gleich sehr, wenn sie ein zu inniges Bündniß schließen, wie nämlich eben jetzt die Lage der Dinge ist. In der Griechenzeit war dergleichen möglich und schön und gut: auch bei der erhabenen Einfalt des Mittelalters durfte Gott Vater selbst, ohne Anstoß zu geben, auf der Bühne erscheinen; aber zu unserer Zeit durchdringt die Religion nicht mehr, wie bei den Griechen und bei unsern Vorfahren, das ganze Leben, sie hat sich bei uns mehr in das innerste Heiligthum des Gemüths zurückgezogen, und möge die Kunst nie streben, sie dort herauszureißen und gleichsam zur Schau zu stellen *). Die Kunst würde der Religion dadurch

*) Es ist hier natürlich nur von der dramatischen Kunst die Rede und das Gesagte findet besonders keine Anwendung auf Musik und

Digitized by Google

schaden, und würde sich selber schaden, denn sie würde sich durch solche Verschwendung ihrer Mittel um einen gar köstlichen Hintergrund bringen. Man erinnere sich an das, was Lessing (Hamburgische Dramaturgie eilftes Stück) so treffend gesagt hat über den bei hellem Tage erscheinenden Geist des Ninus in Voltaire's Semiramis; in Vergleich mit dem Geiste im Hamlet. Nein die dramatische Kunst begnüge sich im Vorhofe des Heiligthums zu stehen, wie mir dies neulich symbolisch angedeutet schien auf unserer Bühne, als Müllners Schuld gegeben wurde am Vorabende des schauspiellosen Tages, an welchem dereinst für die größte Schuld das heiligste Opfer fiel. Auch können selbst volksthümliche Begebenheiten einen zu religiösen Charakter haben, als daß sie auf der Bühne dürften gefeiert werden. Darum ist der Todestag unserer Ewigunvergeßlichen mit Recht ein schauspielloser. Die Kunst verhüllt sich gleich dem Agamemnon bei der Opferung Iphigeniens.

Die zweite Beziehung ist die, daß die Kunst selber gefeiert werde, in sofern sie an das Leben sich anschließt. Das kann füglich nicht anders geschehen, als durch die Erinnerung an große Künstler. Zu solchen Denktagen muß der Sterbe-Tag gewählt werden, nicht der Geburts-Tag, wie ersteres auf unserer Bühne bei Shakespeare und Schiller auch geschehen ist, denn wir müssen das Leben des Gefeierten schon „faltenlos und leuchtend ausgebreitet" vor uns liegen sehen, nur so kann die Apotheose des Dichters und mittelbarer Weise die Apotheose der Dichtkunst die Gemüther bewegen. Ob gleich den Sterbetagen der dramatischen Dichter auch die Sterbe-Tage der dramatischen Künstler zu feiern seien, darüber wage ich nicht zu entscheiden, doch scheint mir aus nachfolgendem Grunde fast bedenklich, es zu thun. Der Mime nimmt sich, wie Schiller sagt, seines Namens Ewigkeit voraus, die Nachwelt flicht ihm keine Kränze. Das Geschlecht, welches den großen Künstler noch in seinem Wirken gekannt hat, wird Theil nehmen an der Feier, aber Denktage müssen für ewige Zeiten eingesetzt seyn, sonst verliert der ganze Gedanke seine Bedeutsamkeit. Das nachfolgende Geschlecht kennt den großen mimischen Künstler nur vom Hörensagen, und die ganze Sache wird leicht eine bloße Förmlichkeit, wodurch das Andenken des Verewigten nicht geehrt und das daseiende Publikum nicht erbaut wird. Was von den Künstlern gilt, gilt natürlich auch von den Künstlerinnen. Dagegen leben die Werke des dramatischen Dichters, falls er solcher Feier würdig ist, immerfort so, daß jeder Zuschauer seine Liebe, wenn es nöthig ist, vorher stärken kann, um das Fest würdig zu begehen.

Wohl nur einige Leser werden fragen: Weshalb sollen denn nur solche Denktage sein, denn wenn etwas den Menschen erbaut und erquickt und dabei an sich recht und gut ist, so ist der Nutzen schon mit ausgesprochen? Aber auf einen Nebennutzen und eine Nebenfreude mögte ich doch aufmerksam machen.

Die fröhliche Griechenzeit ist nicht mehr, in welcher ein stets zu neuer That aufregender Wetteifer war, wie in Gewandtheit und Stärke des Leibes so in geistiger Kraft und Verständigkeit. Wir haben keine olympischen Spiele mehr, wir haben eben so wenig jene Wettkämpfe auf der Bühne, bei welchen einmal der große Cimon, dessen Arm gleich darauf die Persische Macht darniederschlug, das Kunstrichter-Amt verwaltete. Sollten wir aber nicht etwas von dieser entschwundenen Herrlichkeit wiedergewinnen können vermittelst unserer Denktage? Ich hoffe. Die Denktage großer Dichter werden freilich am würdigsten gefeiert durch ihre eigenen Werke, und ich wünschte, daß ein bestimmtes Werk jedes Dichters feststehend bliebe für ewige Zeiten, um seinen Denktag zu feiern, doch bleibt durch Vorreden und Nachreden dennoch immer andern Dichtern Spielraum zu freudigem Wetteifer. Weiter öffnet sich das Feld bei den Denktagen, welche das Leben angehen. Mögen an solchen Tagen besonders jüngere Dichter wetteifernd mit einander auftreten, eben so Musiker, selbst von Künstlern anderer Art kann ich es mir denken. Das Thema ist gegeben für den Tag, mag es jeder ausführen auf seine Weise. Es sollen dies Tage des Wetteifers sein, welcher auf das Vorwärtsstreben hindeutet, darum wird man nichts Vollendetes erwarten, wiewohl keineswegs damit gesagt werden soll, daß nicht auch Meister gegen einander auftreten dürften, aber dies wird vor der Hand aus mehr denn einem Grunde nicht geschehen. Das Publikum wird aber doch nicht ohne Genuß sein, theils weil der Tag die Gemüther erwärmt und eben darum zur Liebe und Nachsicht bringt,

Malerei, wo ganz andere Rücksichten zu nehmen sind. Ob die Bildhauerkunst sich mit dem Christenthum werde verschmelzen lassen, steht zu erwarten, selbst bei Thorwaldsons kräftigem Streben.

Digitized by Google

theils weil das Publikum sein Richteramt in einem größeren Style als sonst verwalten kann. Näheres über die Einrichtung der Feiern zu sagen, unterlasse ich mit Vorbedacht. Dergleichen muß sich durch die zusammenwirkenden Kräfte von selbst lebendig gestalten, und wenn so erst die That vorangegangen ist, mag dann wiederum das Wort folgen.

Rt.

Theater-Anekdoten.

1.

In einer brandenburgischen Provinzial-Stadt spielte eine herumziehende Gesellschaft den Hamlet. Auf Hamlets Erkundigung, ob denn der Geist seinem Vater ganz gleich gesehen habe, ward geantwortet: Ganz gleich, mein Prinz. Dann Pause, wobei Horatio seine Hände betrachtete und plötzlich entsetzt ausrief: Meine Hände gleichen sich nicht mehr. — Ob beide etwa von der Geistererscheinung aussätzig geworden, oder nur eine von beiden, dürfte nach den Regeln der Hermeneutik schwer zu entscheiden sein.

2.

Zu R. in Thüringen zog ein Studiosus und Poet ein, welcher wie Arion singend durch die Flur gewandelt war, und erfuhr zufällig, daß eben eins der ersten deutschen Theater auf einige Zeit seinen Sitz dort aufgeschlagen habe. Er fragte den ehrsamen Bürgersmann, der ihm die Nachricht mitgetheilt hatte: Was gibt man denn Heut, und erhielt zur Antwort: Einen Tag wie alle Tage einen halben Gulden.

3.

Schreiber dieses hat es selber einmal mit angesehen, wie bei Darstellung der Räuber in einem sächsischen Städtchen Studenten die sämmtlichen Schauspieler, so viel deren Räuber darstellten, von der Bühne verdrängt hatten, und statt ihrer spielten, bis auf einen der Schauspieler, welcher nicht wich, noch wankte. Wer war nun dieser heldenmüthige Bandit? Seinen wirklichen Namen habe ich nicht erfahren oder vergessen, im Trauerspiele aber war er ganz anonym; denn er war bloß vom Direktor dazu angestellt, um zu sprechen ohne Unterschied, was dieser oder jener der auf den Soufleur spielenden Musensöhne auslassen würde. Und nun sage man noch, daß solche kleine Truppen nicht einem Dichter sein Recht widerfahren lassen.

4.

Ein Liebhaber bei einer wandernden Truppe glaubte, da er wahrscheinlich von Vergißmeinnicht-Augen oder dergleichen zu reden hatte, daß dies doch eigentlich noch besser ausgedrückt werden könne und sprach von Augen wie Rosenknospen. Daß dieses Wort in dieser Beziehung wirklich auf einer deutschen Bühne gehört worden, kann Referent verbürgen, da er die Sache aus dem glaubwürdigsten Munde weiß, die näheren Umstände aber nicht, weil er sich nicht näher darnach erkundigt hat. Die Geschichte hat eine sehr ernsthafte Seite. Sie zeigt, bis zu welchem Unsinn ein Schauspieler kommen kann, wenn er glaubt, den Dichter — verbessern zu dürfen.

X.

Von diesem Wochenblatt wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poststraße Nr. 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Januar bis Junius zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhandlung zu bekommen ist.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 8. Junius 1816.

Nr. 23.

Fragment

aus dem ungedruckten Schauspiele:

Pflicht um Pflicht,

von P. A. Wolff, Mitgliede der hiesigen Bühne.

Hassan und Achmet durch heiligen Schwur der Freundschaft verbrüdert, beide leidenschaftlich ergriffen von den Reizen Zuleima's einer Christensclavin. Hassan seine Neigung vor seinem Freunde verbergend im Kampfe mit Pflicht und Liebe. Achmet wonnetrunken im Besitz seines eben erkauften Glückes. Zuleima in Anfangs stummer Verzweiflung über den Verlust ihres Geliebten, den sie im Schiffbruch von den Wellen verschlingen sah, aus denen sie gerettet ward.

(Der Schauplatz ist Achmets und Hassans gemeinschaftlicher Garten am Meere vom vollen Mondschein erleuchtet.)

Scene 10.

Hassan (allein.)

Mag es tiefe Marter sein,
Die Geliebte todt zu wissen,
Sie in andern Armen wissen
Solche Qual dringt tiefer ein.
Diese wilde Glut zu dämpfen
Bleibet thörigt mein Bemüh'n,
Eifersucht und Liebeglüh'n
Kann die Pflicht nicht niederkämpfen:
Eifersucht, einmal entzündet,
Lodert bald zu Flammen an,
Wie sich Freundschaft auch verbündet,
Ach! ich fühl's, sie hat nur Wahn,
Liebe die Natur gegründet.

Scene 11.

Hassan. Achmet, Zuleima'n (hereinführend, diese in der reizenden Tracht orientalischer Favoritsclavinnen mit zurückgeschlagenem Schleyer, ohne Fesseln.)

Achmet.

Singet, Sänger, aus den Zweigen,
Sprießet, Blumen, duftet, blühet,
Und im schönsten Flor erglühet
Huldigung ihr zu bezeigen.
Wagt es, stolze Blüthenbäume,
Mit dem Firmament zu ringen,
Schaukle sanft auf leisen Schwingen,
Zephyr, dich in diesen Räumen.
Wiege, Rasen, ihre Tritte,
Rieseln freudig, Silberquelle,
Mond und Sterne, leuchtet helle,
Denn in eures Glanzes Mitte
Tritt Zuleima glänzend ein.

Hassan.
(vor sich.)

Weh' mir! welche Todespein!

Digitized by Google

Achmet.

Hassan! wende dich zum Throne
Holder Schönheit, sieh die Krone,
Die gebietet meinem Leben,
Die gebietet meinem Herzen,
Der in Banden ich ergeben, —

Hassan.
(vor sich.)

Welche Gluthen! welche Schmerzen!

Achmet.

Die als Herrin ich begrüße,
Die mich reizend überwunden,
Der ich als ein Sclav' gebunden
Jetzt den Fuß voll Demuth küße.

(Er wirft sich vor ihr nieder.)

Hassan.
(vor sich.)

Nein, ich kann es nicht ertragen
Ihr zu Füßen ihn zu sehn; —
Und doch bleibt es ein Vergehn
Mit dem Freund' den Kampf zu wagen.
Qualvoll ist des Herzens Ringen,
Qualvoll meiner Seele Bangen,
Freundschaft hält mich hier gefangen,
Liebe dort in ihren Schlingen.
Ganz zur Gluth entflammt die Sinne,
Weiß ich nicht was ich beginne.
Da der Streit nicht auszugleichen,
Liebe mich und Freundschaft binden,
Muß ich, meinen Sieg zu finden,
Von dem Kampfplatz ganz entweichen.

(Zu Achmet.)

Achmet! wiß', wir müssen scheiden,
Dürfen nie uns wiedersehn,
Deinen Freund magst du nicht schmähn,
Denn genug — er muß dich meiden,
Weniger wird mich's betrüben,
Da ich dich kann glücklich wissen,
Und du — wirst den Freund nicht missen
In den Armen deiner Lieben.
Freundschaft heißt mich dies begehn,
Und wir scheiden jetzt als Freunde,
Doch, ich schwör' es, nur als Feinde
Können wir uns wiedersehn.

(ab in sein Haus.)

Scene 12.

Zuleima. Achmet.

Achmet.

Wüst, verwirrend wie dem Kranken
Wird es Nacht vor meinen Sinnen;
Dieses seltsame Beginnen
Macht die Gegenwart mir schwanken.
War dies meines Hassans Rede,
Meines Freund's bekannte Stimme?
Er verläßt in wildem Grimme
Plötzlich mich, und spricht von Fehde!
Welches Feind's versteckte Gluth
Reizt ihn an zu solcher Wuth,
Seinen Achmet so zu kränken,
Dem mit Freuden er sein Leben
Tausendmal sonst hingegeben! —
Was nur, Allah! soll ich denken! —
Doch hier helfen keine Klagen,
Kein Ergründen, kein Besinnen,
Mir ihn wieder zu gewinnen,
Zu versöhnen muß ich wagen.

(Zu Zuleima.)

Weile hier in diesem Garten,
Der der Schönheit blüht zum Throne,
Du, der Blumen Blumenkrone,
Mögest freundlich meiner warten.
Schwer wird mir's dich schon zu lassen,
Schon zu meiden deinen Blick,
Doch zu meinem vollen Glück
Darf mein Hassan mich nicht hassen.
Ach, ich fühl' es, wenn beschieden
Dieses Lebens flücht'ge Freuden,
Folgen auch sogleich die Leiden,
Denn im Glück wohnt niemals Frieden.

(in sein Haus ab.)

Scene 13.

Zuleima. (allein.)

Du bist allein. — Ersehnter Augenblick!
Wohlan, es sey! — Hier gilt es nicht zu zagen;
Hast du genug des bittern Weh's getragen,
So kehre nur ins kalte Grab zurück. —

Digitized by Google

Die klaren Wellen, wie sie freundlich winken!
In ihrem Schooße mußt du schnell versinken,
Denn tückisch lauscht dein feindliches Geschick. –
Was hielte dich auch hier zurück? —

All' dein Hoffen, all' dein Lieben
Hat das Schicksal rauh und wild
Von des Lebens Bahn vertrieben.
Nur Erinn'rung ist geblieben,
Seel'ger Stunden schmerzlich Bild!

Ach! so heiter klar und rein
Unbekannt mit Gram und Sorgen,
Wie der Tag, in goldnem Schein
Gieng mir auf des Lebens Morgen.
Freud' und Friede waren mein!

Einen Jüngling, hold an Wesen,
Tapfer, edel, schön und mild
Hatte sich mein Herz erlesen,
Wie die Augen Bild um Bild,
Tauschten still wir unser Wesen.

Seiner Blicke mildes Licht,
Seiner Stimme lieblich Klingen,
Liebekündend, log mir nicht;
Und, der Wechselschwüre Schlingen
Einten seelig Lust und Pflicht.

Doch ein Dämon lauscht und wacht,
Wo der Liebe Freuden winken,
Tückisch übt er seine Macht,
Beyde mußten wir versinken
In des Todes kalte Nacht.

In den schwarzen Schlund der Wellen
Riß der Sturm uns wild hinab,
Und der Liebe heiße Quellen
Fanden ein gemeinsam Grab
In des Meeres grausen Zellen.

O! fasse jetzt mit allen deinen Schrecken,
Wie damals mich, empörte Sturmes-Wuth!
Ihr Elemente! lasset euch erwecken;
Verwandle, Himmel, dich in Feuers-Gluth;
Ihr Donnerwolken! breitet eure Decken;
Weit öffne deine Schlünde, wilde Fluth;
Ihr Blitze! flammt herab sie zu erhellen;
Ich will ihn finden auf dem Grund der Wellen.

(Sie eilt dem Meere zu.)

Den 15ten May: Oedip auf Kolonos, komische Oper in drei Abtheilungen, Musik v. Sacchini. Hierauf: Paul und Virginie, pantomimisches Ballet in drei Abtheilungen von Gardel, Musik von Kreuzer.

(Verspätete Anzeige.)

Es ist in diesen Blättern schon über die Oper selbst und über ihre Darstellung auf dem hiesigen Theater gesprochen worden; demunerachtet darf nicht mit Stillschweigen übergangen werden, daß heute ein besonders günstiger Stern zu walten schien. Erfahrne wissen, daß manchmal ein geheimnißvolles dämonisches Prinzip sich schadenfroh an alles anhängt und mit Gewalt hinabzuziehen strebt in das finstre Reich, aus dem es geboren. Die angestrengtesten Bemühungen der vollendetsten Künstler werden vernichtet. Referent glaubt bei den ersten Strichen der Ouvertüre bemerken zu können, ob das antikünstlerische Teufelchen zum schnöden Spaß aufgelegt sey, oder nicht, und so war er heute recht herzlich froh, als er eben gleich Anfangs überzeugt wurde, daß der Dämon von den Strahlen des günstigen Sterns überleuchtet und bezwungen ward. Ueber Herrn Fischers Vortrag des Oedip noch etwas zu sagen scheint unnöthig, da längst aus aller Kenner Munde der vollste, gerechteste Beifall ertönte, und doch übertraf sein heutiger Vortrag die vorigen Darstellungen, weil eine gewisse Begeisterung, die, ein elektrischer Funke, im Moment verwandte Gemüther trifft, sichtlicher hervorging. Ganz unübertrefflich war Madame Milder-Hauptmann als Antigone. Dieser reine herrliche Ton von klingendem Metall gegossen, dieser allen falschen Prunk verachtende Vortrag muß den Verstockretesten überzeugen, daß Künstelei nicht Kunst, und daß es vergebens ist, der Natur das abzwingen zu wollen, was sie nun ein- für allemahl versagte. Aber leider geht es den in der Kunst verwöhnten so, wie dem abgestumpften Schwelger, dem der Pfeffer nicht gepfeffert genug, und dem das Küchenfeuer lieber ist als die Sonne, die höchstens simple Trauben und Ananasse kocht.

Auch Herr Eunike, Herr Stümer, kurz Alle, die zur Darstellung beitrugen, waren von einem Geiste beseelt, der ihrem Spiel und Vor-

Digitized by Google

trag einen besondern Glanz gab. — Herrlich, nicht genug zu loben war der Vortrag des Terzets, Oedip, Antigone und Polineuk, womit die Oper heute schloß.

In der ernsten Oper sollte doch eben so sorgfältig wie im Trauerspiel, alles Gehörige beobachtet werden. Oedip und Antigone hatten im Kostüme manches, was dem Geiste ihrer Rollen nicht ganz zusagte. Besonders war das Kostüm und die Farbe des Gewandes und der Kopfputz der Antigone ihrer Lage ganz unangemessen. Hr. Fischer thut vielleicht der Theilnahme, die man für den Oedip als blinden, verbannten und umherirrenden Greis empfinden muß, dadurch einigen Eintrag, daß er den Stab, den unzertrennlichen Gefährten des Blinden, nicht benutzt. Der Stab ist auf der Bühne, wie im Leben, unveräußerliches Attribut des Blinden. Alle seine Vorgänger folgten auch mit Recht dieser Ueberzeugung und wußten davon für die Bezeichnung ihres hülflosen Zustandes wirkungsvollen Gebrauch zu machen. Auch schienen uns Hrn. Fischers Bewegungen zuweilen viel zu rasch und für einen Blinden zu sicher seyn, zumal an einem ganz fremden Orte, wie hier für ihn bei Kolonos. Wir sind weit davon entfernt eine kleinliche Nachahmung der Natur in der Kunst zu fordern, aber in einem Fall, wie der vorliegende ist, wo die natürliche Charakteristik der Hülfslosigkeit zur nothwendigen Verstärkung des Mitleids erfordert wird, mögte sie wohl mit einer größeren Strenge zu beobachten seyn.

Möchten doch in dem letzten Saal, dessen Hintergrund leidlich ist, die, eine ganz unmögliche Perspektive darstellenden, Coulissen mit den unzähligen, gleichsam aneinander geleimten, Säulen verbannt werden.

Ueber das Ballet Paul und Virginie enthält sich Referent alles Urtheils, da er demüthigst eingestehen muß, daß ihm der Sinn für dergleichen Darstellungen gänzlich mangelt. Er kann sich nicht daran gewöhnen, den aus dem Gemüthe strömenden Affekt in den Füßen zu suchen. Bemerken muß er jedoch, daß er mit angestrengter Aufmerksamkeit die Handlung zu enträthseln strebte und sieben artige Geschichten erfand, in denen der Gouverneur bald als Tyrann, bald als ein homme tres charmant, der die Ohnmachten der Damen achtend die Trommeln schweigen läßt, bald auf andere Weise, vorkam. Wie unschuldig es auf den Kolonien hergeht, beweiset der Umstand, daß die schwarzen Arbeiter, täglich in ihrer Herren Häuser kommend, in denen nach mancher Reisenden Behauptung viel Luxus herrschen soll, doch noch nicht einmal — Spiegel kennen.

Bl.

Am 24sten May: Romeo und Julia, Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Shakespeare, nach Schlegels Uebersetzung, bearbeitet von Göthe.

Der Kaufmann von Venedig, König Lear, Othello, Hamlet, und Romeo — fünf Werke des ewigen Meisters in Einem Jahre! Man könnte sagen, das sei wenig, da ohne Zweifel im Jahre 1616 in London nicht fünf, sondern — sämmtliche Shakespearesche Stücke aufgeführt worden sind. Wenn wir indessen erwägen, wie manches Ungünstige seitdem den Deutschen begegnet ist, wie (um es mit Einem Worte zu sagen) im siebenzehnten Jahrhunderte der Westphälische Frieden den Stolz, die Heiterkeit und Poesie der Menschheit recht eigentlich übee das — Knie brach, und wie das achtzehnte Jahrhundert schon um deswillen sehr unpoetisch genannt zu werden verdient, weil es sich mit der Poesie, Aufklärung und Humanität so sehr brüstete, was der nie thut, der sie wirklich hat, wenn wir, meine ich, nur diese beiden Hauptstücke (deren ganzen Jammer auseinander zu setzen, ein großes Buch zu schreiben erforderlich wäre) wohl überdenken; so werden wir uns schon freuen müssen, daß wir auch nun wieder anfangen, uns den ächten Quellen der modernen Poesie, und vor allen dem Dichter des Romeo wieder zu nähern.

Wir bringen deshalb der verehrten General-Intendantur unseren aufrichtigsten Dank, daß sie uns im Laufe eines Jahres diese fünf Schauspiele in würdiger Gestalt gab, und wünschen nur, daß wir im Jahre siebenzehen, oder achtzehen ihr für noch andere fünfe (z. B. für den „ächten Lear," „Makbeth," „Julius Cäsar," „Was ihr wollt," und „Wie es Euch gefällt") mögen danken können, und endlich, vielleicht nach zehn oder zwanzig Jahren für — Alle.

Kehren wir jetzt wieder zurück zu dem, was wir bereits besitzen, zum Romeo, so finden wir uns fast in Verlegenheit, über dieses Werk genugsam zu reden, und doch wieder nichts Ueberflüssiges und bereits in Jedermanns Händen Befindliches zu wiederholen.

Digitized by Google

Es scheint deshalb zweckmäßig, zuerst zu erinnern, daß der kühlste und am allerschwersten zu befriedigende Kritiker, Lessing, er, dem bekanntlich keine andere Darstellung der Liebe genügte, der selbst Werthern nur mit cynischer Klugheit zu beurtheilen wußte, von diesem Romeo erklärt hat, daß die Liebe selbst es verfaßt habe, wobei noch zugleich der erfreuliche Einfall zu vernehmen ist, daß Voltaire kaum den Kanzleistyl derselben in seiner Gewalt habe und als ein bloßer Kanzelist der Liebe von den tieferen Geheimnissen ihrer Regierung nichts zu erzählen wisse.

Zweitens wollen wir auf einen Aufsatz von Wilhelm Schlegel über das von ihm zuerst würdig übersetzte Werk aufmerksam machen. Ohne Zweifel ist jene genaue Charakteristrung den meisten unserer Leser schon bekannt; diejenigen aber, denen sie noch fremd geblieben sein sollte, werden uns danken, wenn wir sie ihnen näher bezeichnen *). Sie spricht fast alles aus, was wir über das Werk auf dem Herzen haben, und ist so wohl für den Schauspieler als den Zuschauer von bedeutendem Werthe; auch herrscht in ihr ein so lebendiger Buchstabe und eine so geistreiche reproducirende Kraft, daß wir sie allerdings zu dem Vortrefflichsten rechnen, was jener Kritiker je geschrieben.

Indem wir deshalb uns gewissermaßen überreden, daß wir in diesem Augenblicke jene ganze Kritik hier wieder abdrucken ließen, (welches wir indessen, aus gerechtem Abscheu gegen allen Nachdruck, in der Wirklichkeit nicht thun;) fügen wir zu jenem in Gedanken hier mitgetheilten Aufsatze folgendes hinzu:

Um Romeo und Julie zu erkennen, ist vor allen Dingen nöthig, daß man überhaupt glaube an die Poesie, an die Jugend und an die Liebe. Dieser Glaube ist freilich, wie wohlbekannt, zum Genusse jedes andern Kunstwerks, gleichfalls nothwendig; wenn aber die Nothwendigkeit Grade hätte, so dürfte man sie hier am allernothwendigsten nennen; denn, um es noch einmal zu wiederholen: die Liebe, die Poesie und die Jugend haben dieses Schauspiel selbst diktirt, und es muß nothwendig allen denen, die sich mit jenen Genien überhaupt nicht befreunden können, ein wahrer Greuel seyn. Nun haben freilich fast alle Menschen eine gewisse Ehrfurcht für Shakespear, und selbst jene Liebelosen u. s. w. tragen, Bedenken, ihr Urtheil öffentlich mitzutheilen; daß sie aber innerlich so denken müssen, und auch wohl gelegentlich, obwohl mit anderen milderen Worten aussprechen, das können und dürfen wir, so wie jene, nicht läugnen.

Außer diesen können wir uns noch andere sonst recht gute und wackere Menschen denken, die wir keinesweges liebelos nennen möchten, denen Juliens Liebe, wie sie sich beim ersten Zusammenkommen mit Romeo ergiebt, fast unheimlich erscheint. Diese Gattung von Beurtheilern wollen wir nur freundlich erinnern, daß das ganze Stück gewissermaßen in die südlichst-glühendste Luft getaucht worden ist, und daß im Norden, sich allerdings auch die tiefste Liebe anders zu gestalten und auszusprechen pflegt: obwohl sie in ihrer Wurzel und in ihrem inneren Leben völlig dieselbe ist, sobald wir sie überhaupt ächt nennen dürfen. Lasset uns nur an Thekla denken, welche für Max dieselbe Hingebung hat, obwohl sie eine andere Sprache führt. Sie ist Juliens würdige nordische Schwester, und muß sich deshalb auch von der Gräfin Terzky den rohen Vorwurf machen lassen, sie „werfe sich dem Jünglinge an den Kopf.„ Diese Terzky könnte bei weitem besser gesinnt sein, als sie ist, und dennoch sich fast eben so vernehmen lassen, denn die Menschen pflegen überhaupt nicht zart zu reden, wenn ihnen etwas überschwenglich-Unbegreifliches in den Weg tritt. Sie können dergleichen, wie sie sich selbst auszudrücken pflegen, nicht recht klein kriegen, und wollen es doch nicht groß lassen, was unseres Erachtens das Beste und Erfreulichste wäre. — Lasset uns deshalb, bitten wir, nicht Terzky'sch gesinnt sein, sondern eher uns auf die Seite des frommen Paters Lorenzo begeben, der gewiß dem Romeo keinen verdienten Vorwurf erspart; für die Liebe selbst aber die innigste Ehrfurcht hegt, und selbst die größten Gefahren nicht scheut, um diese Liebenden zu vereinen. Endlich scheint es uns auch wohlgethan mit dem Könige der Dichter nicht verdrießlich mäkeln (man verstatte das gute — fatale Wort), sondern lieber von ihm lernen zu wollen.

Wir machen ferner aufmerksam auf die fast lustige Gemeinheit des alten Capulet so wie auf die ernsthaftere Gemeinheit der Frau desselben; denn hierin ist offenbar eine sehr klare Absicht des Dichters zu spüren, dem es sonst gewiß nicht schwerer geworden sein würde, beide Personen mit besonderer Erhabenheit aus zu statten. So aber, wie sie sind, ist Julia gar wohl zu entschuldigen, wenn sie handelt wie sie handelt.

Ferner auf den Gegensatz der Liebe des Romeo den Grafen Paris, denn dieser Gegensatz ist durchaus kein greller, harter; sondern ein

*) S. Charakteristik und Kritiken. Königsb. 1801.

Digitized by Google

wahrhaft poetisch mildert. Romeo's Liebe ist die flammend-tiefe, den ganzen Menschen in seinem innersten Wesen ergreifende, ewige Liebe; Paris fühlt eine stille, feine Neigung, bei der er den gewöhnlichen Weg geht. Er erscheint, als ein wohlgesinnter, vornehm gebildeter, freundlicher Mann, dem alles Heftige zuwider ist; aber wahrhaft theuer wird er uns durch die Weise, wie Julia's vermeinter Tod auf ihn wirkt. Mit milder Wehmuth besucht er ihr Grab, um der schönen Braut die letzten Blumen zu streun: da stört ihn Romeo, den er für die Ursache ihres Todes hält, ein ungewohnter Zorn bemeistert sich seiner, und da ihm dieses Gefühl so neu ist, so ist es selbst durch die rührendste, sanfteste Bitte des unglücklichen Jünglings nicht zu vertilgen. So fällt er durch Romeo's Schwerdt, und erlebt im Tode den höchsten Moment der Liebe. Er bittet seinen Feind:

— — — — — „Hast du Erbarmen, öffne
Die Gruft und lege mich zu Julien."

Und wie könnte ein so edler Feind wie Romeo ihm diese letzte Bitte abschlagen? — Diese ganze Scene gehört zu denjenigen, die wir Modernen dem Sophokles entgegen halten und sagen dürfen: Hier ist etwas, was selbst du nicht vermochtest.

Ueber Merkutio ist von Wilhelm Schlegel sehr richtig geurtheilt worden; nur hat er folgendes, wie uns dünkt, vergessen: Der Humor scheint mehr dem Charakter der Nordischen Völker zuzusagen, oder, wie wir es noch näher bezeichnen möchten, den mittelnordischen, d. h. den Deutschen und den Engländern am meisten. Hier nun hat Sh. einem Italiener einen wahrhaften und reichen Humor geliehen, und doch nie dabei vergessen, daß Merkutio ein Südländer ist. Es würde uns zu weit führen, die Laune desselben mit dem Humor, der in des Dichters rein-nordischen Stücken waltet, hier zu vergleichen; doch wollen wir den freundlichen Leser auf den sehr bedeutenden Unterschied aufmerksam machen, der uns abermals lehren kann, daß Sh. durchaus nicht bloß ein großes und reiches Genie, sondern auch ein tiefbesonnener Künstler war. Der Dichter machte den Tod des Merkutio gewissermaßen zum Hebel des Stücks, denn nur durch ihn wird Romeo aus seiner seligen Sanftmuth hinaus gerissen und zur Rache an Tybalt getrieben, und diese Rache entscheidet sein und Juliens Schicksal. Wie weise war es deshalb von dem Dichter, daß er den Mercutio gleichsam vom Scheitel bis zur Ferse in den Strom der Lustigkeit und der Laune taucht, denn nun giebt er uns bei dessen Tode eine ganz eigene, wenn wir so sagen dürfen, schmerzlich lächelnde Empfindung, die uns auf die noch tiefere über Romeos und Juliens Ende vorbereitet.

Ueberaus anziehend ist die Art, wie der Dichter den Merkutio über sich selbst sprechen läßt, indem er ihm den fast doppelten Humor leiht, seinen eigenen Charakter dem ruhigen, besonnenen Benvolio anzudichten. „Wenn es eurer zwei gebe," sagt er, und meint niemanden anders als sich selber, „so hätten wir bald gar keinen, sie brächten sich unter einander um. Du! wahrhaftig, du zankst mit einem, weil er ein Haar mehr oder weniger im Barte hat, wie du. Du zankst mit einem, der Nüsse knackt, aus keinem andern Grunde, als weil du nußbraune Augen hast. Dein Kopf ist so voll Zänkereien wie ein Ei voll Dotter, und doch ist dir der Kopf für dein Zanken schon dotterweich geschlagen. Du hast mit einem angebunden, der auf der Straße hustete, weil er dadurch deinen Hund aufgeweckt, der in der Sonne schlief. Hast du nicht mit einem Schneider Handel gehabt, weil er sein neues Wamms vor Ostern trug? Mit einem andern, weil er neue Schuhe mit einem alten Bande zuschnürte? Und doch willst du mich über Zänkereien hofmeistern?"

Der Humorist darf über sich selbst so sprechen, denn er macht durchaus keinen Anspruch auf bewußtlose Naivität, sondern, selbstschöpferisch und sein ganzes Wesen klar anschauend, spricht er sogar gern über sich selbst und sein ganzes Wesen. Groß aber und herrlich ist, daß den Mercutio dieser Humor selbst im Tode nicht verläßt, denn als der milde Romeo ihm freundlich zuruft: „Sei gutes Muths, Freund, die Wunde kann nicht beträchtlich sein," da erwidert er: „Nein, nicht so tief wie ein Brunnen, noch so weit wie eine Kirchthüre; aber es reicht eben hin. Fragt morgen nach mir und ihr werdet einen stillen Mann an mir finden." — Das sind freilich Worte, die länger als zweihundert Jahre bewundert worden sind; aber wir können uns nicht enthalten, auch noch darauf aufmerksam zu machen, das selbst das höchste feierlichste Pathos kaum den Eindruck machen könnte, wie dieser Brunnen, diese Kirchthür, und besonders dieser stille Mann.

(Der Beschluß folgt.)

Digitized by Google

Uebersicht der im Monate April auf den königlichen Theatern gegebenen Schauspiele.

Am 1. Im Schauspielhause. Zum Erstenmal: Der erste April, Lustspiel in 1 Aufzug von J. Vulpius. Hierauf: Der Wirrwarr, Posse in 5 Abtheilungen, vom Etats-Rath von Kotzebue.

eod. Im Opernhause: Die Vestalin, lyrisches Drama in 3 Abtheilungen, mit Tänzen. Musik von Spontini. (Herr und Mad. Anatole tanzten in dieser Oper.)

Am 2. Die Räuber, Trauerspiel in 5 Abtheilungen von Schiller. (Hr. Kanow, vom Königl. Sächsischen Hoftheater zu Dresden: Karl Moor.)

Am 3. Die Hochzeit des Figaro, Singspiel in 4 Abtheilungen, aus dem Französischen. Musik von Mozart. (Madame Milder-Hauptmann: Susanne.)

Am 4. Clavigo, Trauerspiel in 5 Abtheilungen von Hrn. v. Göthe (Hr. Julius: den Beaumarchais.) Hierauf: Der Nachtwächter, Posse in Versen in 1 Aufzug von Theodor Körner.

Am 4. In Potsdam: Die Hagestolzen, Lustspiel in 5 Abtheil. von A. W. Iffland.

Am 5. Im Opernhause: Des Epimenides Erwachen, Festspiel in 1 Aufzug von Hrn. v. Göthe; in Musik gesetzt vom Königl. Kapellmeister Hrn. Weber, mit Ballets vom Königl. Balletmeister Hrn. Telle. Hierauf:

Zum Erstenmale wiederholt: Telemach auf Kalypso's Insel, heroisches Ballet in drei Abtheilungen, vom Königl. Balletmeister Hrn. Gardel. (Hr. und Madame Anatole tanzten die Partien des Telemach und der Eucharis.)

Am 6. Die Vertrauten, Lustspiel in 2 Abtheilungen, in Versen, von Dr. Müllner. (Hr. Kanow, vom Königl. Hoftheater zu Dresden: Heinrich Bock.) Hierauf: Der häusliche Zwist, Lustspiel in 1 Aufzug von Kotzebue. Und: Raphael, Lustspiel in 1 Aufzug, von Castelli. (Hr. Kanow: — Raphael.)

Am 7. Graf Benjowsky auf Kamtschatka, Schauspiel in 5 Abtheilungen von Hrn. v. Kotzebue. (Hr. Kanow, vom Königl. Sächsischen Hoftheater zu Dresden: Graf Benjowsky. Hr. Julius: Stepanoff.)

Am 8. Die Braut, Lustspiel in Alexandrinern in einem Aufzug, von Theodor Körner; Hierauf: Welcher ist mein Vetter? Lustsp. in 1 Aufzuge, nach Pani's Vaudeville bearbeitet. Und: Der Schauspieler wider Willen, Posse in einem Aufzuge. Nach dem Französischen frei bearbeitet von Hrn. v. Kotzebue.

Am 9. Im Opernhause. Don Juan, komisches Singspiel in 2 Abtheilungen. Musik von Mozart. Hierauf:

Ein neues Divertissement, worin Hr. und Madame Anatole mehrere Solos ausführten.

Am 10. Zum Erstenmale: Die Einquartierung, Lustspiel in einem Aufzuge vom Hrn. v. d'Elpons. Hierauf: Tony, Drama in 3 Abtheilungen von Theodor Körner. (Herr Kanow vom Königl. Sächsischen Hof-Theater zu Dresden: Gustav von der Ried.)

Am 11. Die Schuld, Trauerspiel in 4 Abtheilungen, in freien Versen von A. Müllner. (Hr. Kanow: Graf Hugo von Oerindur.)

Am 12. Kein Schauspiel.

Am 13. Parteienwuth, Original-Schausp. in 5 Abtheilungen, von Ziegler. (Hr. Stawinsky, vom Theater zu Stettin: Sir Gottlieb Koke.)

Am 14. Im Opernhause: Die Bajaderen, lyrisches Drama in 3 Abtheilungen, nach dem Französischen des Jouy, zu beibehaltener Musik von Catel, frei übersetzt durch C. Herklots. Die zur Handlung gehörigen Tänze sind vom Königl. Balletmeister Hrn. Telle. (Hr und Madame Anatole tanzten in dieser Oper zwei Pas de deux.)

Am 15. In Potsdam. Tony, Drama in drei Abtheilungen von Körner. Hierauf: Der Beruf, Lustsp. in 1 Aufzuge.

Am 15. Zwei Worte, oder die Herberge im Walde, Singspiel in einem Aufzuge, nach dem Französischen bearbeitet v. C. Herklots. Musik von d'Alayrac. Hierauf: Welcher ist mein Vetter? Lustspiel in einem Aufzuge, nach Pani's Vaudeville bearbeitet. Und: Der Kapellmeister aus Venedig, oder der Schein trügt. Musikalisches Quodlibet in einem Aufzuge von L. Breitenstein. Die Musik ist von mehreren beliebten Komponisten, nach Musikstücken aus bekannten Opern. (Hr. Stawinsky, vom Theater zu Stettin: Peter.)

Am 16. Fanchon, Singspiel in 3 Akten. Musik von Himmel.

Digitized by Google

Am 17. Das Räthsel, Lustspiel in 1 Aufzuge von Conteisa (Madame Stawinsky vom Theater zu Stettin: Elise) Hierauf: Das Dorf im Gebirge, Schauspiel mit Gesang, in 2 Abtheilungen vom Etatsrath von Kotzebue. Musik vom Kapellmeister Weigl. (Hr. Stawinsky vom Theater zu Stettin, — Hauptmann, Dorfschulmeister.)

Am 18. Die Jungfrau von Orleans, romantische Tragödie in fünf Abtheilungen von Schiller. Die zur Handlung gehörige Musik ist vom Kapellmeister Hrn. Weber.

Am 19. Die Jäger, ländliches Sittengemälde in 5 Abtheilungen von Iffland.

Am 20. Das unterbrochene Opferfest, heroisches Singspiel in 2 Abtheilungen, von Hrn. Huber. Musik vom Hrn. Kapellmeist. Winter. (Hr Julius Müller, vom Theater zu Königsberg: Murney.)

Am 20. In Potsdam: Das Räuschgen, Lustspiel in 5 Abtheilungen. (Hr. August Unzelmann vom Theater zu Stettin: Eduard.)

Am 21. Der Vielwisser, Lustsp. in 5 Abtheilungen, von Kotzebue.

Am 22. Im Königlichen Opernhause: Alexis, Singspiel in 1 Aufzuge, aus dem Französischen zur beibehaltenen Musik von d'Alayrac, übersetzt durch C. Herklots. Hierauf zum Erstenmale: Paul und Virginie. Pantomimisches Ballet in 3 Abtheilungen, vom Balletmeister Gardel, für das hiesige Königl. Schauspiel eingerichtet durch Hrn. Anatole. Musik von Hrn. Kreuzer. (Hr. und Madame Anatole tanzten in diesem Ballet die Partien des Paul und der Virginie.)

Am 23. Am Geburts- und Sterbetage Shakespeares. Prolog von Dr F. Horn, gesprochen von Madame Schröck.

Hierauf zum Erstenmale: Hamlet, Prinz von Dänemark, Trauerspiel in 5 Abtheilungen, nach Schlegel bearbeitet, von Dr. F. Horn. (Hr. Wolff, bisheriges Mitglied des Großherzoglichen Hoftheaters zu Weimar, als erste Debut-Rolle: Hamlet.)

Am 24. Die Glocke; Hierauf: Lieb' und Treue, Liederspiel in 1 Aufzuge. Mit Melodien von Reichardt und: Maler Tenier, pantomimisches Ballet vom Königl. Baierschen Ballermeister Crux, für das hiesige Königliche Theater eingerichtet vom Königl. Balletmeister Telle.

Am 25. Nathan der Weise, dramatisches Gedicht in 5 Akten von Lessing.

Am 26. Im Königl. Opernhause, zum Erstenmale: Joconde, oder die Abentheurer, komische Oper in 3 Abtheilungen, nach dem Französischen des Etienne. Musik von Nicolo Isouard. (Hr. und Mad. Anatole aus Paris, tanzten in dieser Oper.)

Am 27 Phädra, Trauerspiel in 5 Abtheilungen, von Racine, übersetzt von Schiller. Die Ouverture ist vom Herrn Kapellmeister Romberg. (Mad. Wolff, bisheriges Mitglied des Großherzogl. Hoftheaters zu Weimar, als erste Debütrolle: Phädra. Herr Wolff: Theramen.) — Hierauf: Die Brandschatzung, Lustspiel in 1 Aufzuge, vom Etatsrath v. Kotzebue. (Hr. La Roche vom Theater zu Danzig. — Marder.)

Am 28. Im Königl. Opernhause. Sappho, Monodrama, von F. W. Gubitz, mit Musik vom Königl. Kapellm. Hrn. Weber. Hierauf: Adagio und Polonaise für die Baßposaune, gesetzt und 9 blasen vom Königl. Kammermusikus Hrn. Ludwig. Und zum Erstenmale wiederholt: Paul und Virginie. Pantomimisches Ballet in 3 Abtheilungen, von Gardel. (Hr. und Mad. Anatole tanzten in diesem Ballet die Partien des Paul und der Virginie.)

In Potsdam: Fidelio, Schauspiel in fünf Abtheil. vom Hrn. v. Holbein.

Am 27. Zum Erstenmale: Der Lügner, Lustspiel in 5 Abtheil., neu bearbeitet von Ehrenfeld, Mitglied des Königl. Ständischen Theaters zu Prag. (Hr. Julius — Wilhem Rüster.) Hierauf:

Das Hausgesinde, komisches Singspiel in 1 Aufzuge, nach dem Französischen bearbeitet von Hrn. Koller. Die Musik ist vom Hrn. Kapellmeister Fischer. (Hr. La Roche vom Theater zu Danzig — Lorenz.)

Am 30 Im Königl. Opernhause zum Erstenmale wiederholt: Joconde, oder die Abentheurer, komische Oper in 3 Abtheilungen, nach dem Französischen des Etienne. Musik von Nicolo Isouard; mit Ballets vom Königl. Balletmeister Hrn. Telle. (Hr. und Madame Anatole tanzten in dieser Oper.)

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 15. Junius 1816.

Nr. 24.

Vorwort.

Nachdem wir neulich unsre Leser an den größten dramatischen Dichter der Spanier erinnert haben, zunächst veranlaßt durch seinen Sterbetag, haben wir jetzt die Freude, Nachricht geben zu können von einer neuen Uebersetzung des Dichters, welche schon darum neben den vorhandenen bestehen kann, weil den ganzen Calderon zu übersetzen die Kraft eines Menschen übersteigen dürfte. Wir sind sogar im Stande nachfolgende Proben daraus vor dem Drucke mitzutheilen. Die Uebersetzung des Schauspiels, aus welchem sie genommen, so wie des köstlichen Intriguenstücks dicha y des dicha del nombre (Glück und Unglück des Namens) ist vollendet und ein drittes Schauspiel angefangen. Mögen so recht viel Kräfte wetteifernd sich einigen, um eine Aufgabe zu lösen, welche sehr schwierig, aber eben darum des deutschen Talents und noch mehr des deutschen Fleißes würdig ist.

Rt.

Proben einer Uebersetzung

der

Comedias del celebre poeta Español Don Pedro Calderon de la Barca. En Madrid 1761. T. V. p. 383—433. El Galàn Fantasma. Fiesta que se representò à sus Majestades en el Salòn Real de Palacio.

Der Liebhaber als Gespenst.

Zweiter Akt. Vierte Scene.

Der Herzog, Leonelo, Octavio.

Herzog.

Dies Bangen, dieses Glühen,
Der inn're Feind, dem ich nicht kann entfliehen;
Dies Wehe, dieses Gift,
Die Natter, die im Busen wohnend, trifft;
Dies Rasen, diese Wuth,
Am Herzen nagend, das mit eignem Blut
Sie näherte, können Liebe
Nicht sein; der mächt'gern Gottheit stärk're Triebe
Bereiten solche Noth
Da Schmerz und Wuth, und Gift und Pein und Tod'
Die sie an mir versucht,
Die Häupter sind der Hyder Eifersucht.

Leonelo.

Wie du dies meinest, ist mir unbekannt,
Du hegst den Argwohn ohne Gegenstand.

Digitized by Google

Herzog.

Der ist vorhanden, setz ich dir entgegen,
Drum kann ich, Leonel, den Argwohn hegen.
Du selber hast gesehn,
Was in dem Garten jene Nacht geschehn,
Als er verblendet kam
Von Wuth, und ich beleidigt ihm das Leben nahm,
Bevor ich noch das Leben ihm genommen.
Denn eh' er an der Wunde umgekommen,
Tödtet der Argwohn ihn.
Wie wahrhaft liebend ging, wie edel hin,
Der, als er Grund zur Eifersucht erwirbt,
Vor ihr sogleich und der Geliebten stirbt.

Octavio.

Gestehst du, daß er so den Tod gefunden,
Und ist es Wahrheit, daß in nächt'gen Stunden
Wir sein Begräbniß sahn, wie giebt dir doch
Ein Todter Ursach noch
Zur Eifersucht?

Herzog.

Weil mit dem Tode sie
Zugleich nicht stirbt.

Leonel.

Wie so?

Herzog.

Vernimm das Wie.
Zwei Gründe lassen diese Flamm' entstehen,
Zwei Triebe machen diesen Funken zünden:
Um Eifersucht bei Schönen zu empfinden,
Muß man geliebt sie oder liebend sehen.
Nicht eines will die Liebe zugestehen,
Geliebt sein, lieben, beide nennt sie Sünden;
Verschied'ner Wirkung doch wird man sie finden,
Wenn jen's erzürnt, ist dies ein tödtend Schmähen.
Wohl kann Astolfo nicht mehr Liebe geben,
Doch Juliens Thränen sind mir sichre Boten,
Daß sie ihn lieben kann selbst ohne Leben.
Das größte ist's der Uebel, die hier drohten!
Wird stets vor Juliens Sinn der Todte schweben,
Wie fühlt' ich Eifersucht nicht auf den Todten.

Neunte Scene des zweiten Akts.

Julia (in Trauerkleidern.)

Keine Ruhe kann mein Leben
Schmecken, weil betrübt in diesen
Grünen Labyrinthen, welche
Einst Palästren der Fortuna,
Bühnen einst dem Tod gewesen,
Meine Leiden ich beweine,
Die dem Phönix darin ähnlich,
Daß in Wieg' und Grab zugleich
Einige werden, andre sterben,
Denn den Leiden folgen stets
Andre Leiden, jener Erben.
Grauser, unglücksvoller Garten,
Freudiger hast du gelächelt,
Du der Pomp der Liebe einst,
Und der Liebe Trümmer jetzo;
Wo dem Alles schau'nden Himmel,
Der erwartungsvollen Erde
Man vom Glücke dargestellt
Sah der Liebe Trauerscenen,
Welche so bewegt die Blumen,
Welche so erweicht die Quellen,
Daß die Quellen und die Blumen
Mitleidsvoll nun statt der Perlen
Als Korallen weiter fließen,
Aus Jasminen Nelken werden.
Hör mein Leiden, denn es müssen
Meinem Schicksal dies gewähren
Deine Rosen und Krystalle,
Die so ähnlich ihm; denn Quellen
Sind und Blumen meine Freuden,
Kurz und flüchtig ganz wie jene.
Ach in diesem, diesem Garten,
Den einst Heiterkeit umgeben,
Sah ich sieggekrönt die Liebe.
Wie betrüget sich, wie fehlet,
Wer sie Gottheit nennt, die sich
Nicht dem Unglück widersetzet.
Sag' es Zephyr, der in diesen
Blättern klagend sich beweget,
Damit sein Geflüster stimme
Zu den Tönen meines Wehes;
Sagen's die gefärbten Blumen,
Die zum hochzeitlichen Feste
Dieser Aufenthalt gebar
Und die als ein Grabmal sterben,
Weil der Zephyr und die Blumen,
Die mich hören, die mich sehen,
Nichts als Seufzer nur erfahren,
Nichts als Thränen nur erlernen.

(Der Beschluß folgt.)

Digitized by Google

Am 24sten May: Romeo und Julia, Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Shakespeare, nach Schlegels Uebersetzung, bearbeitet von Göthe.

(Beschluß).

Da alle übrigen Charaktere des Stücks uns völlig genügend in jenem oft erwähnten Schlegelschen Aufsatze geschildert worden zu sein scheinen, so gehen wir jetzt sogleich über zu der Bearbeitung des Werkes für die Bühne durch Göthe.

Im Original beginnt das Stück mit den Streitigkeiten zwischen den Häusern Kapulet und Montague, worauf hier allerdings alles ankommt. Die Bedienten fangen zuerst einige halb spaßhafte Händel an, dann erscheinen die jüngern Männer, die die Sache ernster nehmen, dann die Alten, endlich der Prinz, welcher Friede stiftet und mit ihm Montague, durch den wir zuerst den Romeo kennen lernen. Wir sehen dann den Romeo selbst noch in seiner phantastischen Neigung für die unzärtliche Rosalinde, und neben ihm seinen Freund, der ihm wohlmeinend räth; dann lernen wir auch Paris kennen, und es wird unser Gemüth durch die fast weitläufige, doch ergötzliche Vorbereitung zu dem Ball, welchen der alte Kapulet geben will, gestimmt, etwas Bedeutendes zu erwarten. Nun führt uns der Dichter endlich auch Julia selbst in der ganzen Fülle ihrer Anmuth vor, und er zeigt uns neben ihr die mittelmäßige Mutter, und die gemeinwitzige Amme. Julie ist ein Edelstein, den Blei umfaßt, und zwar recht hart und eng.

Alle diese Scenen hat Göthe in eine einzige, die vor dem festlich erleuchteten Hause des Grafen Kapulet vorgeht, verwandelt, welches wir bloß historisch angeben wollen, mit der einzigen Bemerkung, daß uns nun die Feindschaft der beiden Häuser, auf der doch, wie gesagt, das ganze Stück gewissermaßen ruht, nicht recht klar zu werden scheint; so wie wir gleichfalls nicht wohl einsehen, wie der schwermüthige Romeo diesen Ball zu besuchen sich einlassen könne, da er im Original einen sehr guten Grund hat: denn durch den Zettel des Bedienten, der nicht lesen kann und dem er mit seiner besseren Wissenschaft unter die Arme greift, erfährt er, daß Rosalinde zugegen sein werde. — Sehr danken aber wollen wir dem vortrefflichen deutschen Dichter, daß er, gänzlich ungerührt von allen andern englischen und deutschen Bearbeitungen, die zarte, träumerische Neigung für Rosalinden, die erste üppige Blüthe eines reichen Jünglings-Gemüths, nicht nur nicht strich, sondern, wie es scheint, mit besonderer Neigung und in den köstlichsten wohllautendsten Versen wenigstens historisch vortrug. Aengstigte uns nicht der beschränkte Raum dieses Blattes, so würden wir versuchen, die Nothwendigkeit dieser phantastischen Neigung in Romeo, welcher dann die wahrhaftige Liebe folge, genau aus einander zu setzen; so aber müssen wir bloß auf die Erfahrung einiger unserer freundlichen Leser und Leserinnen uns berufen.

Durch jene Verkürzungen hat nun aber Göthe einen desto größeren Raum zu der Ballscene gewonnen, wodurch indeß, unseres Erachtens, jenes frühere Erscheinen Juliens nicht ersetzt werden kann. — Auf dem Balle selbst erscheint hier auch der Prinz, den wir hier als einen verständigen und milden Mann kennen lernen, der sich mit seinem Vetter Mercutio in ein ausführliches und geistreiches Gespräch über die Verhältnisse der beiden Häuser, und was dabei zu thun sei, einläßt. Wir verkennen die Vortrefflichkeit dieser Scene an sich selbst durchaus nicht; können jedoch einige bescheidene Fragen nicht zurückhalten. Zuvörderst: Erscheint in dieser Unterredung Mercutio nicht zu besonnen? und ist es nicht schwer zu begreifen, wie er in derselben so ganz und gar seinen Humor zu zügeln vermag? Die Antwort, daß er mit einem Prinzen rede, genügt uns nicht; denn dieser Prinz ist ja sein Vetter und steht mit ihm hier in der vertraulichsten Verbindung. — Ferner: Wenn Mercutio im Stande ist, sich so zu beschränken und einzuschnüren, wie kommt es dann, daß er bald darauf im Freien sich so vernehmen läßt, wie wir oben gezeigt, und daß sein Haß gegen Tybalt ihn sogleich alles vergessen läßt, was er mit dem Prinzen verhandelt hat? Im Original selbst ist hier alles klar.

Zweitens: Ist der Prinz in jener Unterredung nicht zu milde für diese Tragödie, wie sie nun einmal angelegt worden? Einem Manne, wie er sich hier zeigt, der sich, wie andere Masken, unter Kapulets Gästen einfindet, dem hätten sich auch wol Vorstellungen machen lassen gegen das rasch ausgesprochene Verdammungsurtheil, und es scheint uns fast, als würde er sich zuletzt haben erbitten lassen. Im Original aber ist gleich der

ganze Charakter des Prinzen so angelegt, daß davon nicht die Rede sein kann. Er tritt durchaus ernst, feierlich, und stattlich auf. Ohne alle Heftigkeit; aber mit desto größerer Würde und Festigkeit warnt er zuerst, und, da die Warnungen nicht fruchten, so bricht er den Stab unwiderruflich.

Ferner ist in der Bearbeitung die Amme um alle ihre scherzhaften Rede gekommen, was wir allerdings herzlich bedauern. Zwar begreifen wir sehr wohl, daß mehrere ihrer Späße von der Bühne des neunzehnten Jahrhunderts herab, nicht mehr gesprochen werden dürfen; doch hätte, dünkt uns, ein anderer Theil derselben wohl Gnade finden können. In jedem Falle aber war ihr Charakter selbst nothwendig, um die Katastrophe mit herbei zuführen. Sie hat eine gewisse natürliche Anhänglichkeit für Julien, die aber in Gefahren nicht ausreicht, sie ist nicht ohne eine gewisse leichte Gutmüthigkeit; aber innerlich gemein, so daß wir uns leider gar nicht wundern dürfen, wenn sie zuletzt, da bei der steigenden Gefahr auch ihre Angst steigt, Julien gerade zu ein Verbrechen zu begehen zumuthet, weil dieses Vergehen, nach ihrer Ansicht, alles wieder in's Geleise bringen kann. Sie ist die letzte, welche Julien verläßt, und dadurch die Hülflosigkeit derselben vollständig macht, so daß wir nun vollkommen einsehen, daß das arme Mädchen in den schauderhaften Plan des Paters eingehen muß. — Ganz anders in der Bearbeitung. Hier erscheint die Amme anfangs als eine gewöhnliche Vertraute mit erträglich gutem Charakter; wird aber plötzlich im vierten Akte zu einer gemeinen Verbrecherin, indem sie in die widerlichen Worte ausbricht:

„Ein Lump ist Romeo nur gegen ihn" (den Grafen Paris nämlich) und so dann ihrer lieben Pflegetochter, von der sie am besten weiß, daß sie seit gestern mit Romeo vermählt worden ist, den Rath giebt, morgen — den Grafen zu heirathen.

Eine sehr große Veränderung hat auch der Schluß des Ganzen erlitten. Im Original wird noch ganz zuletzt das Welthistorische des Stückes von neuem klar gezeigt, so wie es im Anfange angedeutet war, denn der ganze Staat ist in das Verhältniß der beiden Häuser verflochten. Selbst der Prinz erscheint im letzten Auftritt auf eine für den Zuschauer sehr wohlthätige Weise, denn, da wir eine so schöne Welt haben untergehen sehn, so ist es uns doppelt erfreulich, den edlen, kraftvollen, ungebeugten Gebieter des Landes zu erblicken, dem wir zutrauen, er werde, was sich bei so traurigen Angelegenheiten noch irgend wiederherstellen lassen kann, auch wirklich mit Weisheit wieder herstellen. Er läßt sich durch Lorenzo den ganzen Verlauf der Sache wiederholen, worüber der bessere Leser und Zuschauer sich gewiß nicht minder freut, denn jener Pater weiß recht wacker die Hauptmomente des Stücks uns noch einmal vorzuführen, welches eine Empfindung hervorruft, wie etwa einige Chöre im Sophokles, in denen die Idee der Trägödie zusammen gefaßt worden ist. Der Prinz entscheidet dann nach seiner gewohnten Billigkeit, und durch seine Ermahnung und eigne Rührung getrieben, geben sich die verarmten Väter: die unglücklichen Häupter der Parteien, welche Verona's Frieden vernichteten, über dem Grabe der Liebenden, versöhnt die Hand. So gewinnt der Tod derselben einen noch rührendern Charakter, zugleich aber entsteht auch eine neue Beruhigung für den Zuschauer, der gewissermaßen über dem Sarge der beiden den Stern des Friedens für eine ganze edle Stadt aufgehen sieht. Sie sind nicht vergeblich gefallen als ein unschuldig edles Opfer, denn was durch dieses Opfer erreicht wurde, ist bedeutend und erfreulich. Die Geopferten selbst stehen leuchtend und herrlich vor unserm Auge, und keine weichliche Rührung und kein bitterer Schmerz mischt sich in das rein erhabene Gefühl, daß sie uns gewähren.

In der Bearbeitung ist der Sluß anders gehalten. Nachdem beide Liebenden geendet haben, und der Mönch seiner Schreckniß einigermaßen Herr geworden, verschließt er das Grabgewölbe, und endet mit einer kurzen allgemeinen Betrachtung.

Einige Kritiker haben behauptet, Sh. habe sich in der Grabscene eine überaus rührende Situation — entwischen lassen; denn es liege ja nahe genug, daß, wenn eben Romeo den Gifttrank eingenommen, Julie erwachen und noch einiges Furchtbare mit ihm sprechen könne. — Ganz Recht: es liegt nahe genug, und zwar so nahe, daß es schon um deswillen der ächte Dichter verschmächt. Eine solche Scene ist nicht tragisch, sondern sie ist eine widerliche Quälerei, der wir uns mit aller Kraft entgegensetzen würden. Wenn es dem Dichter darauf angekommen wäre, diejenigen Leser zu erquicken, die des Entsetzlichen und Schauderhaften nie genug kriegen können, so wäre das allerdings leicht aufzutreiben gewesen; ja er hätte allenfalls noch den alten Kapulet und den alten Montague, den Prinzen und den Mönch am

Digitized by Google

Grabe sterben und außerdem ein Erdbeben die ganze Stadt verschlingen lassen können.

Man kann nie streng genug gegen eine solche Ansicht reden, denn es gab allerdings eine Zeit, wo sie vertheidigt worden ist. Bei der Darstellung dieses Werkes auf unserer Bühne war sehr rühmlicher Eifer und Fleiß sichtbar: doch sei uns verstattet, ehe wir in das Einzelne gehen, die zweite Vorstellung zu erwarten, auf die wir ja wohl, so Gott will, bald hoffen dürfen.

F n R A.

Den 29sten May: Maske für Maske, Lustspiel in drei Aufzügen, nach dem Französischen, von J. F. Jünger.

Es ist vor einigen Jahren zu Paris ein Werk erschienen, das die Aufschrift hat: De la littérature françoise, pendant le dix-huitieme siecle. Es erhielt in Frankreich einen gar großen Beifall, was auch wohl begreiflich ist, da es von der zu prüfenden Literatur mit landüblichem Entzücken und gleichsam stereotypischer Bewunderung spricht. Wir Deutschen, die wir Gottlob nach gerade besser wissen, was die Kritik seyn soll, und die wir (fast möchten wir sagen: doppelt Gottlob) schon längst jene sehr wunderliche Bewunderung und jenes verzückte Entzücken nicht mehr theilen, werden natürlich auch von jenem Buche ganz anders denken und etwa sieben Achtel desselben für ungenießbar erklären müssen. Gerecht aber, wie wir, so Gott will, immer bleiben werden, erkennen wir auch dafür das Richtige, Feine und Angenehme, was in dem übrig bleibenden letzten Achtel jenes Buches vorhanden ist, sehr gern an.

So finden wir z. B. über Marivaux, dem bekanntlich Maske für Maske gehört, folgendes Urtheil, das ihn kurz und gut charakterisirt: Observateur minitieux du coeur humain, il s'étoit fait une étude particulière de reconnoitre les plus petits motifs de nos sentiments et de nos determinations. C'étoit là son talent, et on ne peut disconvenir de la verité de ses observations; (doch müssen wir hier hinzusetzen, daß dies oft nur von Französischen, nicht immer von rein-menschlichen sentiments und determinations zu verstehen ist) mais il ne faut pas se laisser abuser par ce genre de mérite, et l'on doit remarquer, qu'en faisant parade on en diminue l'effet. Marivaux ne nous donne pas le resultat de son observation, mais l'acte même de l'observation. — Une scène de Molière est une représentation de la nature; (nicht immer) une scène de Marivaux est un commentaire sur la nature. (und über welche Natur zuweilen!) Avec une telle manière de proceder il ne reste plus que peu de place pour l'action et pour le sentiment. Il a attaché tant d'importance à expliquer les causes, que le resultat demeure sans effet. —

Auch das oben genannte Lustspiel krankt an dem so eben beschriebenen Fehler, doch greift derselbe nicht so tief in dessen inneres Leben ein, als sonst wol bei manchen andern Stücken der Fall ist. Es giebt gute, wenigstens interessante wissenschaftliche Bücher, in denen gewissermaßen nur eine einzige, aber treffliche Idee vorwaltet, aus denen mehrere gute Diminutiv-Ideen von selbst fließen; es giebt gute Lustspiele, die gewissermaßen nur auf einem einzigen guten witzigen Einfalle ruhen, der aber eine Menge Witz-Embryonen umfaßt. Ein solches Lustspiel ist Maske für Maske; nur daß wir, der historischen Wahrheit gemäß, anerkennen müssen, ein Theil jenes Witzes, auf dem das Stück ruht, sey doch wohl von Beaumont und Fletcher entlehnt.

Bei einem Werke dieser Art, entscheidet die Bühnendarstellung fast alles, ja es kommt gewissermaßen erst durch dieselbe in das Leben. — Dieses Leben ist ihm auf unserer Bühne in reichem Maaße verliehen worden, und der schöne Wetteifer der Talente der Madame Eunike, des Hrn. Unzelmann, der Madame Devrient und des Hrn. Wolff (Kammerjungfer und Kammerdiener, Fräulein und Baron) gewährte einen genußreichen Abend.

A. Z. O.

Am 30sten May: Torquato Tasso, Schauspiel in fünf Abtheilungen, vom Herrn von Göthe. (Nach dem von dem Dichter für die Darstellung eingerichteten Manuscripte.)

Es ist über diese Dichtung des großen Meisters von denjenigen, welche Sinn dafür hatten, wohl

Digitized by Google

schon so viel gesprochen und geschrieben worden, daß eine Anzeige des Werkes selbst überflüssig erscheinen könnte, so daß nur über die Darstellung zu reden bliebe; aber dennoch schreibe ich, indem ich es für einen Zoll der Dankbarkeit gegen den Dichter halte, auszusprechen, wie eben jetzt seine Schöpfung meine Seele ergriffen und welche Gedanken und Gefühle sie in mir aufgeregt habe, vermeinend zugleich, daß doch vielleicht einzelnes auf diesem Wege sich vorfinden könne als Andeutung für einzelne zum innigern Eindringen in ein Werk, welches wir, wie jedes vollendete Kunstwerk, nie ganz ausverstehen können.

Bei Gelegenheit der Charakterschilderung des Antonio (im 9ten Stück des ersten halben Jahrganges) ist schon von einem andern Mitarbeiter eine Ansicht des Gedichtes gegeben, welche auch die meinige ist, wiewohl dieselbe mir zuweilen etwas schüchtern ausgesprochen scheint, wahrscheinlich weil der Verfasser fürchtete, sonst misverstanden zu werden. Er sagt, „daß das eigentliche Substrat der dramatischen Form sich der Allegorie nähere." Hier ist das Wort Allegorie in dem gewöhnlichen Sinne für eine besondere Dichtart gebraucht, während ich, wie gewiß auch der Verfasser jenes Aufsatzes, jedes ächte Kunstwerk für allegorisch halte, indem hinter dem einzelnen, welches eben dargestellt wird, das allgemeinmenschliche unter einem bestimmten Gesichtspunkt vereiniget, im Hintergrunde aufgestellt seyn muß. Ohne einen solchen allgemeinen Grundgedanken verflattert ja alles. Derselbe tritt nun in unserm Werke besonders klar hervor, so daß allerdings mit Recht von demselben gesagt werden kann, daß es sich auch der Allegorie im gewöhnlichen Sinne des Wortes nähere. Es ist dieser Grundgedanke kein anderer, als der in dem angeführten Aufsatze ausgesprochene: des Künstlers Wesen, Seyn und Leben im Kampfe mit dem Daseyn zu schildern.

Dennoch erscheinen allerdings Tasso und Antonio als die beiden Charaktere des Gedichtes. Vermittelnd zwischen ihnen stehen die drei übrigen.

Torquato Tasso. Welch heilige Erinnerungen knüpfen sich nicht an diesen Namen: aber wir sollen den gepriesenen Dichter hier nur halb sehen als Dichter, denn als Dichter allein könnte er nie der Gegenstand einer Tragödie seyn, die menschliche Schattenseite soll eben dargestellt werden, und man mögte sagen, daß des Dichters herrlichstes, eigenstes Selbst fast mehr in den Hintergrund trete, wenn man nicht mit klarem Auge das Ganze betrachtend und von Vorliebe sich lossagend, die Gegensätze vollkommen in einander verschmolzen fände. So die Enden der Menschheit zu verknüpfen, so die größte Inkonsequenz konsequent in künstlerischer Hinsicht zu behandeln, ist eine Aufgabe nur für den Meister, und inniger Dank dem Meister, welcher sie gelöset hat.

Ueber Antonio ist ausführlich gesprochen in dem oben angeführten Aufsatze. Nur in einer Hinsicht würde ich mit dem Verfasser nicht ganz gleicher Meinung seyn, falls ich nicht glaubte, daß wieder die ganze Differenz auf nichts anderem beruhe, als auf seiner Scheu vor der Fassungskraft einiger Leser, gegen welche er glaubte den Dichter nicht hinlänglich vertheidigen und das Recht desselben in sein volles Licht stellen zu können. Es heißt nämlich, daß Antonio überall nicht aus ethischem, sondern aus poetischem Standpunkte betrachtet werden müsse. Moral und Poesie lassen sich aber niemals trennen in Beziehung auf ein ganzes Kunstwerk, folglich kann wohl der Ausdruck nur so viel heißen, man soll den Antonio weder für einen Tugendhelden, noch für einen Bösewicht halten. Diesem Urtheile vollkommen beitretend, bemerke ich nur noch, daß man ihn eben so wenig für eine bloße Idee halten muß, um das wirkliche Leben auszusprechen, sondern Antonio ist ein eben so wahrhaftiger Charakter, wie alle im Stück, obgleich er allerdings der Hauptrepräsentant jener Idee ist. Für sein Benehmen als Mensch aber liegt nach meinem Bedünken der Schlüssel in den Worten:

— Und findet dann von einem Müssiggänger
Den Schatten breit besessen, soll er nicht
Auch etwas menschlich's in dem Busen fühlen.

Antonio fühlt meistens nur sich und so ist es ja fast überall im Leben; aber er läßt neben sich gewähren, was sein Leben nicht stört. Dabei ist er aber, wenn er nicht gereizt ist, und durch das vollendete Unglück des Gegners muß ein Mann, wie er, besänftigt seyn, klar und selbst gutmüthig. So hat ihn der Dichter besonders in der letzten Scene mit der höchsten künstlerischen Weisheit aufgestellt, und dadurch allerdings der allegorischen Bedeutung des Gedichts die Krone aufgesetzt.

Von den die beiden Enden verknüpfenden Charakteren ist der bedeutungvollste die Prin-

Digitized by Google

zessin; allerdings der Natur Tasso's näherstehend als dem Wesen und Treiben Antonio's. Was sie von letzterem hat, hat sie als Weib. In diesem Charakter ist die Vollendung des menschlichen Wesens angedeutet, denn aussprechen — welcher Meister könnte das? Ungeachtet Leonore von Este unser Mitleiden aufs innigste in Anspruch nimmt, denn welcher Leser und noch mehr welche Leserin könnte daran zweifeln, daß sie viel unglücklicher wird als Tasso, ist dennoch in diesem unsern Mitleiden nichts peinliches. Wir haben im Hintergrunde der Seele die Ueberzeugung: ein solches Wesen kann nicht untergehen, und zerstört auch der Geist seine zarte Hülle, so sehen wir ihn auf Engelfittigen zur Verklärung schweben, ins Land, wo man keine die schönsten Gefühle einengenden Verhältnisse mehr kennt. Antonios Wesen näher steht Leonore Sanvitale. Sie ist recht eigentlich eine Italienerinn, während ihre Freundin der ganzen Menschheit angehört. Es läßt sich leicht mit ihr leben, allerdings, aber zur Ehehälfte will ich sie keinem deutschen Ehrenmanne gewünscht haben.

Es ruft die Pflicht, es ruft die Liebe mich
Zu dem Gemahl, der mich so lang entbehrt.

Die vorangesetzte Pflicht könnte man füglich der Liebe als Beiwort geben und vor einer pflichtmäßigen Liebe bewahr' uns lieber Herre Gott. Ferner, ob sie selber die Entfernung von ihrem Gemahle empfindt, darüber wird kein Wort gesagt, aber sie weiß es, daß er entbehrt. In der Scene, in welcher sie den Plan ausspricht den Tasso nach Florenz zu entführen, verkennt sie die tiefe Leidenschaft ihrer Freundin ganz, oder will sie verkennen. Tasso ist ihr übrigens eigentlich ein geistiger Cicisbeo. Solch einen Charakter, durch welchen die Dichtung, wie in Italien, so in die Zeit der Handlung recht eigentlich Wurzel schlägt, so anmuthig darzustellen, kann nur dem Meister gelingen und Dank! abermals dem theuern Meister, welcher die schwere Aufgabe gelöset hat. Der Charakter der Leonore Sanvitale ist so wahr, daß man wol in ihm den Schlüssel zum ganzen Boccaz hat und doch so wenig wir auf Boccazens Frauen in ähnlichen Verhältnissen zürnen können, so wenig können wir's auf unsere Leonore. Sie bleibt uns immer eine höchst erfreuliche Gestalt.

Als Schlußstein des Werks ist Alphons anzusehen, welcher, gleichsam ein Symbol des Dichters, das Ganze mit klarem Blicke überschaut. Man könnte gewissermaßen auf ihn anwenden, was Hamlet sagt zum Horatio:

Nenne mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nie macht zum Sclaven u. s. w.

Ich müßte glauben dem Blinden von der Farbe predigen zu können, wenn ich der Meinung wäre, demjenigen, welcher das Gedicht nicht kennt, durch diese Andeutungen über die Charaktere einen Begriff davon beigebracht zu haben. Sie sind ja nur das Skelet, welches der Dichter mit dem frischesten und zartesten Fleische umgeben hat. Vor allen, gestehe ich, bleibt mir der erste Akt, bis Antonio auftritt, so unendlich theuer. Selbst nicht in Cervantes Galatea, dem zartesten aller Schäfergedichte, kann man süßere Töne hören. Dann erfreuen mich auch, um noch eine Einzelnheit anzuführen, die Anklänge aus italiänischen Dichtern so besonders. Sie machen mich wieder so einheimisch in einer großen Zeit, und sie zeigen zugleich, wie der Meister entlehnen soll, um selbst das Schongebildete als Stoff für höhere Bildungen zu gebrauchen. So die Erinnerung an Petrarca:

Und zeigt mir ungefähr ein klarer Brunnen,
u. s. w.

So Tasso's: Erlaubt ist was gefällt, welches der Dichter aus seinem eigenen Aminta spricht (s'ei piace, ei lice), indem die Prinzessin aus Guarini's pastor fido antwortet: Erlaubt ist was sich ziemt (piaccia se lice). Letzteres dem Dichter als Anachronismus zur Last zu legen, könnte nur dem Aberwitze einfallen.

In der vom Dichter selbst veranstalteten Einrichtung für die Bühne vermißten wir manches werthe Wort. Der Dichter wird die Gründe zu diesem Verfahren natürlich besser wissen als ich.

Die heutige Darstellung war eine der ausgezeichnetesten, welche wir von diesem Werke je gesehen zu haben uns erinnern. Sie zeugte von dem innigsten Eifer und dem angestrengtesten Fleiße.

Es ist schon früher in diesem Blatte davon gesprochen worden, wie schwer es sey, einen bekannten historischen Charakter auf der Bühne darzustellen. Auch diese Schwierigkeit bedrängt die Darstellung des Alphons von dem Tasso selbst singt:

Digitized by Google

Emulo di Goffredo, i nostri carmi
'ntanto ascolta, e t'apparecchia all'armi.

Befreites Jerusalem, Gesang 1. Stanz. 5.

Wenn wir indessen mehr in Herrn Beschort's Spiel den Hoffmann, als diesen Helden fanden, so gab dazu wohl der Charakter der Situationen, worin ihn der deutsche Dichter auftreten läßt, die nächste Veranlassung und in diesem Charakter spielte Herr B. mit ausgezeichnetem Fleiße und der feinsten Gewandtheit.

Mad. Wolff als Prinzessin gab das Ganze ihrer Rolle mit großer Einsicht und sehr viele Einzelnheiten mit der innigsten Wahrheit und in vollendeter Kunst. Wir rechnen von so vielem dahin, besonders die Unterredung mit Tasso im Anfange des zweiten Akts. — Mlle. Düring (Eleonore Sanvitale) *) machte uns durch ihr vortreffliches Spiel (besonders im dritten und vierten Akte) und ihren sinnigen und ausdrucksvollen Vortrag (meisterhaft war die gemüthvolle und die launige Schilderung von Tasso's Art und Weise und Oekonomie gegen Antonio im dritten Akte) ganz vergessen, daß sie im Stücke selbst gegen die Prinzessin, die ältere Verheirathete und Mutter ist und von Tasso „die verschmitzte, kleinere Mittlerin" genannt wird.

Als vollendete Darstellung muß ich den Tasso des Hrn. Wolff und den Antonio des Hrn. Lemm ansehen. Wenn ersterer die Gegensätze zuweilen nicht genug hervorzuheben schien, wenn er den Tasso zuweilen zu liebenswürdig zu nehmen schien, so war der Grund davon zu suchen in den Aenderungen, welche der Dichter selbst mit seinem Werke vorgenommen hat. Uebrigens wenn man zwei solche Künstler zwei solche Rollen neben einander spielen sieht, so muß man wohl glauben, daß wir Deutsche — dramatische Dichter und daß wir Schauspieler haben. Darum sey beiden Männern statt der Beurtheilung bloß mein Dank gesagt.

*) Nicht Santivale, wie immer auf den Anschlagzetteln fälschlich steht.

Rt.

Am 31sten May: Johanna von Montfaucon, Schauspiel in fünf Aufzügen, von Kotzebue.

August Wilhelm Schlegel hat dieses Stück in einem witzigen aber zu harten Epigramme beurtheilt:

Mit Harsthörnern und Burgen und Thürmen pranget Johanna;
Traun! mir gefiele das Stück, wären nicht — Worte dabei.

Obwohl nun das allerdings zu streng ist, so findet sich doch auch etwas sehr Wahres darin. Denn beklagen muß man wirklich, daß dieser trefflich ersonnene und auch recht wohl geordnete Stoff mitunter so weichlich und geziert bearbeitet worden ist. Diese Johanna spricht in den ersten Akten völlig wie eine sentimentale Dame in den wohlbekannten Familiengemälden des achtzehnten Jahrhunderts, und mehrere dieser Ritter scheinen bei Lafontaine in die Schule gegangen zu seyn. Fast nirgends findet sich eine Spur des Mittelalters, das wir jetzt Gottlob recht wohl kennen, da wir uns an die Quellen halten. Im 12ten Jahrhundert wurde meistens nur vornehm darüber und herüber geschwatzt.

Fast sämmtliche Personen schwimmen in einem Meer von Sentenzen, und noch obendrein meist in solchen, deren man recht gut in einem Tage 1001 machen kann. Man schlage das Buch nach, wo man will und man wird dergleichen finden.

Und doch (wir wiederholen es gern) wie interessant ist der Stoff! Wie wohl verschlungen ist das Unglück des Alten mit Estavajels Schicksal; wie genau verbunden Philipp und Hildegard mit Adelbert und Johanna; wie bedeutend und wirksam ist der Gedanke, daß der Alte den Estavajel wirklich in seiner Höle findet, nachdem er kurz zuvor, um Guntram zu täuschen, diesen Umstand als Mährchen erzählt hat, u. s. w.

Hr. Lemm als Lasarra verwebte mit rühmlicher Kunst die wenigen, fast zerstreuten Andeutungen des Dichters zu einem wohlgelungenen Ganzen. Mad. Devrient milderte die Weichlichkeit des ersten Akts und die Gräßlichkeit des fünften auf eine erfreuliche Weise. Hr. Maurer als Philipp, war ganz in seiner Sphäre, und führte die Rolle mit Innigkeit und Feuer durch.

A. Z. O.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 22. Junius 1816.

Nr. 25.

Proben einer Uebersetzung

der

Comedias del celebre poeta Español Don Pedro Calderon de la Barca. En Madrid 1761. T. V. p. 383—433.

El Galàn Fantasma. Fiesta que se representò à sus Majestades en el Salòn Real de Palacio.

(Beschluß.)

Der Liebhaber als Gespenst.

Eilfte Scene des zweiten Akts.

Julia, Herzog.

Julia.

In diesem, o mein Gott, ich weiß nicht, nennt
Mein Schmerz es Garten oder Monument!
Hier, o mein Gott, ich weiß nicht, (herbes Leiden!)
Nenn' ich's der Schönheit Grabmal und der Freuden!
Was zweifl' ich? Kämpfend mit mir selber sagen
So Monument als Garten meine Klagen;
Was frag' ich noch? Mir selber widerstrebend
Nenn ich die Schönheit bei dem Grabe, gebend
Den Zügel meinen Qualen.
Wetteifernd sollen Aug' und Lippen zahlen
Mit Seufzern und mit Thränen
Die raschen Laufs sich sehnen
Mit ihrem Element sich zu verbinden,
Dem Wasser Thränen, Seufzer mit den Winden.
Wenn sie gelöst, nicht neigen
Zum Feuer hin: denn so entzündet steigen
Aus der zu Eis erstarrten Brust die Thränen
Und Seufzer all' empor, daß es zu wähnen
Mich führt, ein Ungeheuer,
Das so verschiedenartig, sei das Feuer,
Denn Alles was der Mund
Geseufzt, das Aug geweint, that sich als Feuer kund,
Und wo vorüber Hauch und Thräne fliehn
Brennen die Tropfen und die Seufzer glühn.
Vertieft in Träumerei'n
Von deiner Härte, und von meiner Pein,
Weilt ich voll Trauer hier,
Als plötzlich, wehe mir!
Die Erde sich bewegt
Und ihrem Schooß, der bleiche Schätze trägt
Von Todten, o Entsetzen!
In wunderbarem Kampfe will verletzen,
Dem Abgrund zu entlassen
Schreckbilder, die er länger nicht kann fassen.
Von dumpfen Stößen lernten in so bittren,
So mannigfachen Leiden, Gott! zu zittern
Die Blumen und die Pflanzen.
Daß Wurzeln beben, wenn im flücht'gen Tanzen
Des Windes ihre Blätter sich bewegen,
Nicht selten ist's, doch daß sich Blätter regen
Getroffen von dem unglückselig'n Toben
Des Sturms, der in den Wurzeln sich erhoben,
Ein Zürnen ist's, ein Wüthen,
Das nie gekannt die Wurzeln und die Blüthen.
Vom Heulen denn, das dumpf herauszustoßen
Dem Sturme kaum gelang, weil er verschlossen
Tief unten, wo's nicht tagt,
Durch Zeichen mehr als Töne sich beklagt,

Digitized by Google

Erzittert, so gequält der Garten, und
Um aufzuathmen öffnet sich sein Schlund.
Vesuv nicht, wenn er stürmt,
Dies Bollwerk, grimm von Eisen aufgethürmt,
Speit so dem Himmel in verweg'nem Kampf
Bomben von Feuer, Pulver zu von Dampf;
Wirft so, Rebell der Sonn', in frevlem Muth,
Hinauf der Asche Schnee in ihre Glut,
Wie diese Erde, die du hier zerrissen,
Ihr eignes Eingeweide sie ist vermissen,
Als Obelisk von Staub, als Wolke dunkel
Hinaufstieg zu der Sterne licht Gefunkel,
Verschleiernd überall
Des bleichen Mondes zitternden Krystall.
Ich sah, ich sah, hier schwanken
Die Lippen, stockt das Wort, die Glieder wanken,
Das Haar sträube sich empor,
Die Brust durchbohrt ein Dolch, es deckt ein Flor
Das Aug, die Lebensglut
Entfliehe, zurück zum Herzen strömt das Blut.
Der Athem widersteht,
Todt ist der Sinn, da die Empfindung lebt.
Ich sah, ich sah in blutigen Gewanden
Und staubbedeckt Astolph, der auferstanden
Aus seinem eignen Blut.

Herzog.

Halt ein, da deines tiefen Schmerzes Wuth,
Da deine blinden Schrecken
Wie Grauen dir mir Eifersucht erwecken,
Der Grund, der dich berücket,
Daß jene Truggespenster du erblickst,
Wirkt mit derselben Kraft
Auch zur Erregung meiner Leidenschaft.
Wo ist denn jener Schlund, vor dem dir grauet?
Wo ist der Schatten nun, den du geschauet
Als nur in deinem Sehnen?
Und da ich lebend sehen muß in deinen Thränen
Ihn, der mich todt beleidigt,
Sei meine Liebe rächend jetzt vertheidigt.

Dritter Akt. Vierte Scene.

(Garten. Nacht.)

Julia.

Sterne, Blumen, ihr die herrlich
Strahl für Strahl im Wettkampf blitzt
Tages, um uns Glanz zu spenden
Und in nächt'ger Stunde Licht,
Gebt mir, die so seltner Liebe
Stumme Zungen seid, Bericht,
Ob, da Furcht des Gartens Sphäre
Nun allein uns überließ,
Jener glücklich Liebende,
Jener Freund voll Mißgeschicks,
Euer Phönix, da ihr alle
Sterben saht und leben ihn,
Mich erwartet, um das Zeichen
Ihm zu geben, daß er dies
Grab verlassen, welches decket
Eine Fallthür von Jasmin
Mit so großer Kunst geordnet,
Daß sich täusche der April
Glaubend, daß er selbst gezeuget
Diesen Schmelz, der es verziert,
Der ein Beet ist auf der Erden,
Durch die Luft als Kranz sich schwingt.
Sagt, ihr Blumen, ob dies stumme
Zeichen ward gehört von ihm?

(Astolph kommt herauf.)

Astolph.

Ja, erwiedr' ich, schöner Seraph
Dieses Gartens, dir für sie;
Denn da Seele ich und Stimme
Diesen Blumen schuldig bin,
Ist zu sprechen für dieselben,
Zu empfinden mir verliehn.

Julia.

Möchte nie, o nie, Geliebter,
Ihren Vorhang von Karmin
Doch Aurora ziehen vor der
Sonn' Altane von Sapphir,
Damit nie der Tag erschiene.
Wäre doch es Nacht für mich
Stets im Jahre, weil ich nur
In den Schatten glücklich bin.

Astolph.

Diese Liebe, schöne Herrinn,
Die ich höre, widerspricht
Diesem Kaltsinn, den ich sehe.

Digitized by Google

Julia.

Welchem Kaltsinn?

Astolph.

Höre.

Julia.

Sprich.

Astolph.

Ich, o Julia, dich zu sehen,
Einem Tode schon entgangen,
Fühlte lebend das Verlangen
Auch den zweiten zu bestehen;
Wiederhohl' ich, was geschehen,
Wie dem Wahn ich dich entriß,
Wunder meiner Treu war dies,
Das ich deiner Gottheit weihe.
Deiner Gottheit, meiner Treue
Ziemen Wunder nur wie dies.
Meinen Thränen, meinen Klagen,
Die dich rührten, schwurst du dort,
Zu der Erde fernstem Ort
Wolltest du mit mir dich wagen.
Nächte fliehen mit den Tagen
Und du willst dich nicht entschließen,
Solltest du nicht mehr es wissen,
Was mein Auge flehend sprach,
Werd auf's neu dein Mitleid wach.
Denn auf's neue sieh' es fließen.

Julia.

Nicht Astolph, bedarf ich's, nein,
Daß du in so bittren, schweren
Leiden wiederholst die Zähren
Ihrer eingedenk zu sein.
Hörtest du vom Felsenstein,
Dem so harte Brust verliehn
Die Natur, daß im Entfliehen
Der Krystall, der aus ihm quellt,
Wenn er als Krystall auch fällt,
Steinern wird, berührt er ihn?
Selber müssen wir erfahren
Die Verwandlung habe Grund,
Da der Fels mein Busen und
Deine Augen Quellen waren,
Die von gleichen, wunderbaren
Wirkungen gewesen hier:
Wenn des Schmerzes Thränen dir
Fließender Krystall entschweben
Wird, daß sie unsterblich leben,
Er zum Diamant in mir.

Astolph.

Nicht so, denn du zagest nicht.
Aber meiner Liebe Schrecken
Ist's, man werde dies entdecken,
Denn es wächst schon das Gerücht.
Reuet's etwa, daß die Pflicht
Deines Wortes dir geblieben,
Deine Ehre, nicht betrüben
Will ich dich, zurück dir's geben
Und dich durch mein ganzes Leben
Als ein Todter ferner lieben.
Durch mich kann mein Hoffen nie,
Julia, nur durch dich erliegen:
Mag dich die Gefahr besiegen,
Denn nur so besieg' ich sie.
Floh die Neigung dich, so sieh'
Doch in mir sie nimmer fehlen.
Soll ich dir die Art erzählen
Dieser Glut in beider Herzen.
Von dem Holzstoß, von der Kerzen
Will ich mir ein Beispiel wählen.
Eine Flamme faßt die beiden,
Beid' erglühn von der Gewalt
Und doch macht ein Seufzer bald
Jene brennen, die verscheiden,
Denn nicht kann die Kerz' erleiden,
Was erträgt des Holzes Kraft.
Wenn nun deine Leidenschaft
Schwaches Licht und Flamme meine,
Ist's ein Wunder, daß der eine
Hauch, so Tod als Leben schafft.

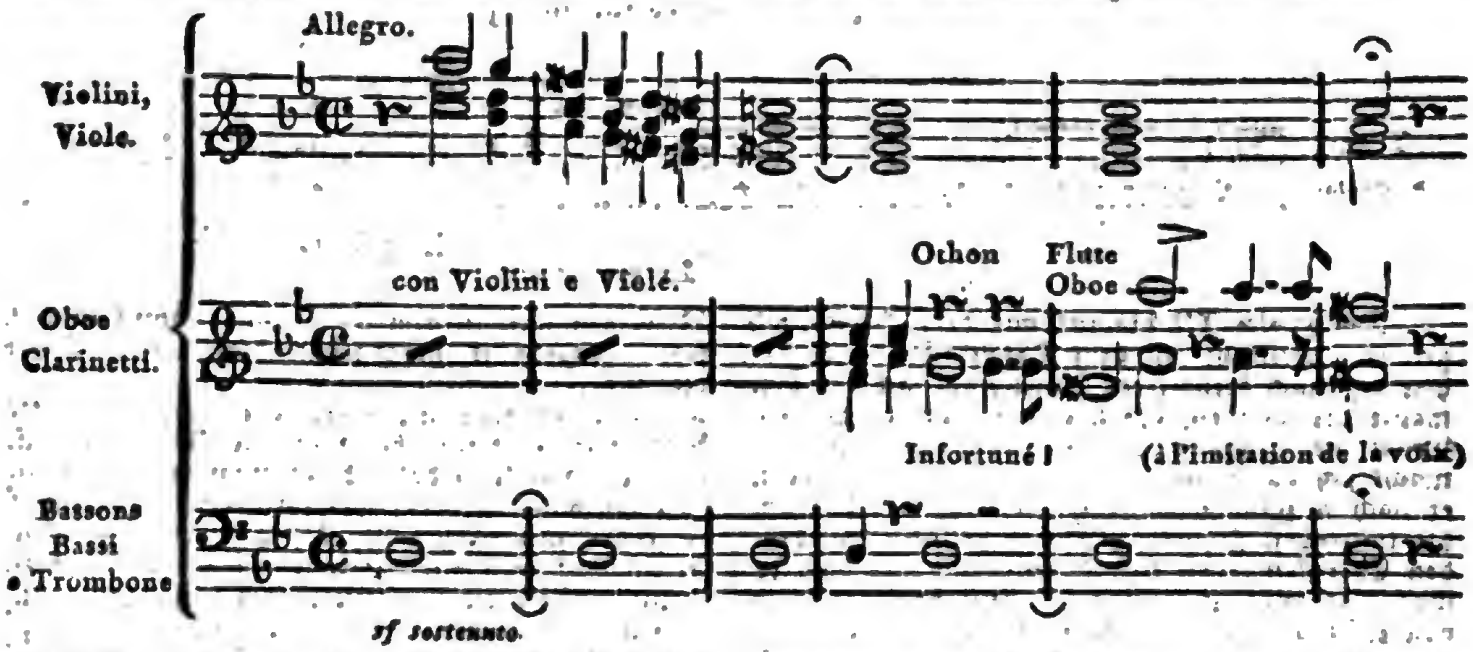
M. R.

Sonnabend, den 1sten Junius 1816. Ariodan, heroische Oper in 3 Aufzügen, nach dem Franz. von J. R. v. Seyfried; Musik von Mehul. Ballets v. Königl. Ballettmeister Herrn Telle. Hierauf zum erstenmale: die Olympischen Spiele, pantom. Divertissement von Herrn Anatole.

Niemals hat sich wohl die beinahe unüberwindliche Schwierigkeit französische, d. h. ausschließlich für französische Sänger und Sängerinnen gesetzte Opern auf die deutsche Bühne mit vollkommenem Erfolg zu verpflanzen, heller gezeigt als eben in Ariodan. Wie eingeengt ist der Komponist, der nur über Tenore und dumpfe, dann und wann in die Höhe aufkreischende Soprane gebieten kann und so ist es ja bey der französischen Oper der Fall. Könnte der tiefsinnige Cherubini, der gelehrte vielseitige Mehul für deutsche Sänger und

Sängerinnen schreiben, ganz anders würde die Stimmen-Vertheilung in ihnen aufgehen. Im Ariodan ist kein einziger eigentlicher Baß unter den Singstimmen anzuteeffen und so kam es denn, daß Herr Fischer die Partie des irländischen Prinzen Otto (Othon), die eigentlich für einen hohen Tenor (mehrentheils im Altschlüssel nach französischer Art) gesetzt ist, übernehmen mußte. Dieser Sieur Othon ist der Bösewicht, der Tyrann, im Stücke und da er demungeachtet im lieblichen Tenor seine bösen Streiche ausübt, so sündigt er offenbar gegen die alte Regel des guten Zetteis, welcher spricht: „Das ist Herkiessens Natur, eines Tyrannen Natur, ein Liebhaber ist schon lamentabler!" — Daraus, daß Hrn. Fischer es unmöglich wurde, Sachen zu singen, die durchaus nicht in seiner Stimme liegen, entstand nun wieder das Ueble, daß mehreres weggelassen werden mußte und vorzüglich vom ersten Akt nur ein ärmliches Bruchstück gegeben werden konnte. Nach dem überaus herrlichen tief in die Seele dringenden Andante G♯ — ¼ Takt, welches mit drey obligaten Violoncellos beginnt, und mit den Septimen

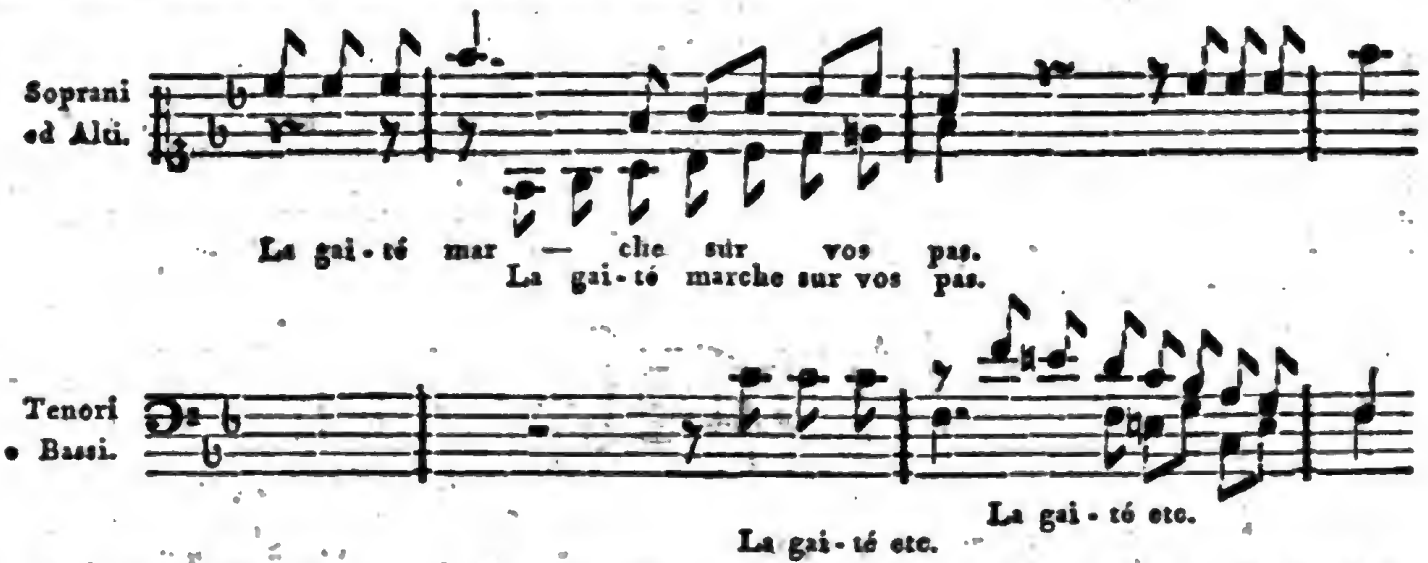
Akkord schließt, (der Vorhang ist sieben Takte früher aufgegangen) folgt ohne Allegro (wer hat das hier vorgetragene komponirt?) ein ganz kurzer Monolog des Othon, worauf das Orchester fortißimo einfällt und Othon rezitirend beginnt. Referent glaubt, daß dieser Anfang von der größten Wirkung seyn muß und bringt ihn dem geneigten musikverständigen Leser vor Augen.



Nach Othons Arie Gb in der das eingestrichene fis und G häufig vorkommen, erscheint Dalinde und singt nach einem sehr kurzen Dialog eine Arie, auf welche nach einem zweiten kurzen Dialog ein höchst leidenschaftliches herrlich durchgearbeitetes Duett zwischen Dalinde und Othon Eb folgt. Würde es für dieses, der Musik nicht ausschließlich gewidmete Blatt nicht zu weit führen, Referent setzte das Thema nebst dem gleich darauf folgenden Satz mit der sich unter einander imitirenden Begleitung der Bässe und Violinen her. Doch genug sey es, wenn Referent versichert, daß dieser Satz gerade zu den ausdrucksvollsten dramatischten der ganzen Oper gehört. Wohl zu bemerken ist der genialе Gedanke des Komponisten der die angeführten drei Nummern durch die beiden ersten Takte des oben ausgeschriebenen Satzes zu verbinden wußte. Diese Takte dienen sowohl der Arie Dalindens als dem Duett, nur in gewechselter Tonart, zum kurzen Ritornell. Höchst wirkungsvoll muß es seyn, wenn Othon wüthend aufschreit: Ariodant! jener Satz eingreift, von den Violinen und Bratschen allein, dann von einem Violoncello imitirt wird, und erst, als noch einige Worte gesprochen worden, Othon das Duett beginnt. Nach diesem Duett verläßt Dalinde die Bühne. Othon hält einen kurzen Monolog, Edgar erscheint und singt nach einem kurzen Zwei-

Digitized by Google

gespräch eine sanft gehaltene Arie, die den guten König und Vater richtig charakterisirt. Edgar geht ab, Ochon bleibt allein, aber bald kommt Dalinde und nachdem beide abgegangen erscheint Ariodant, der uns zugleich das erste Musikstück nach der Ouvertüre brachte. Statt jener einzeln angeführten, größtentheils sehr bedeutenden Sätze wurden wir mit dem Eiswasser einer langweiligen ärmlichen Prosa angesprengt, und so mochte jeder Funke verlöschen, der nach der Ouvertüre in uns ausglimmen wollte und daher es kommen, daß selbst das herrliche feurige Finale mit dem kräftigen originellen Schluß-Chor „O kommt als Königin der Feste" uns nicht mehr erwärmen konnte. Die Struktur der vorigen Takte aus diesem Chor, welche Referent hersetzt, beweiset schon des Meisters Genialität:



Der zweite Akt beginnt mit dem Achtstimmigen oder vielmehr mit dem Doppel-Chor, welcher hier erst nach beendigtem Tanze und nach der Romanze des Barden, der übrigens auch wieder ein Tenor ist, gesungen wurde. Tanz und Gesang macht sich gar frisch und lebendig, zumahl, wenn er nach aufgegangener Gardine eintritt. Die um die tanzenden Figuren steif und verlegen dastehenden Choristen regen und bewegen sich, so bald es ihnen vergönnt ist zu singen. Die Romanze wird von einer obligaten Harfe begleitet, die der Flügel, ganz verschieden an Ton und Wirkung, auch nicht im mindesten ersetzen kann. Nachdem Referent die wichtigsten Abänderungen einzeln berührt hat, muß er noch erwähnen, daß statt mehrerer melodramatischer Stellen, ja statt eines Dialogs manchmal ein Musikstück eingeschoben wurde, wodurch denn überhaupt die Oper sich in Maßen theilte, die untereinander in keinem Verhältniß standen. Bei dem Anfange und bei dem Schluß klemmte eine lange Prosa die beinahe gar nicht unterbrochene Musik ein, anstatt daß es allenfalls umgekehrt ohne allen Nachtheil geblieben wäre. Die durch Gespräch zerrissene Oper ist überhaupt wohl ein Unding, das wir nur aus Gewohnheit dulden. Wir sollen uns in dem höheren poetischen Reich befinden, in dem die Sprache Musik ist und jeden Augenblick hinabgeschleudert berühren wir die Erde.

Bei der Einführung der sogenannten Operette hatte man die sinnreiche Idee, die Musik gänzlich von der Handlung dadurch zu trennen, daß man diese durchaus in der Prosa fortgehen und allemal bei dem Eintreten der Musik still stehen ließ. Die Arien schilderten nicht sowohl einen innern Seelenzustand (gleich dem Monologe) sondern enthielten die weitere Fortführung einer Sentenz, oder nach des zierlichen aber frostigen Metastasio Beispiel eine Allegorie: „Come una tortorella etc." oder wie in hundert deutschen Operetten:

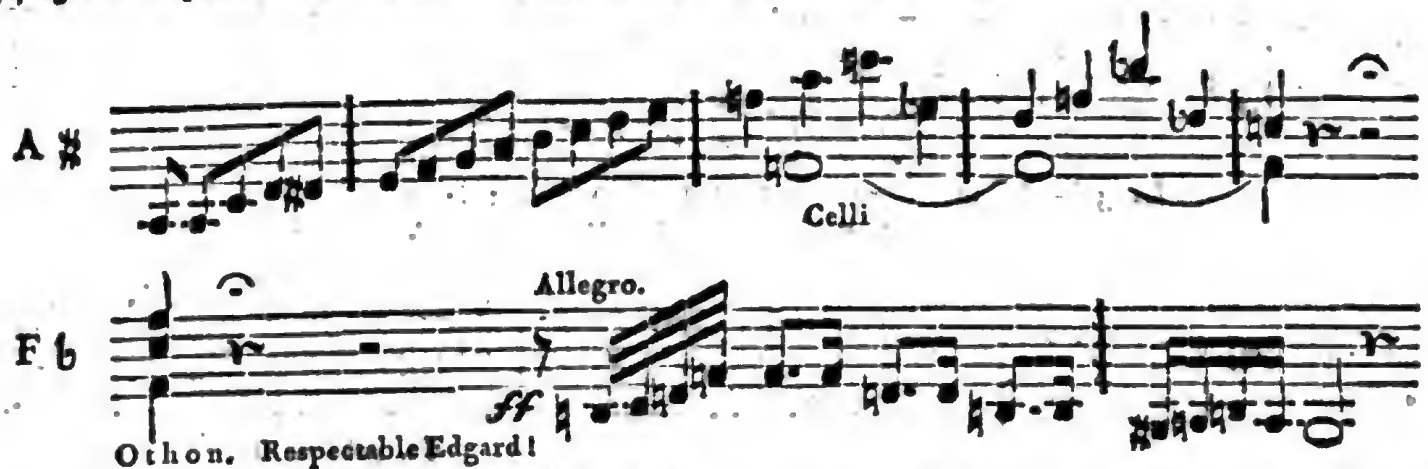
Das Fräulein. O wie schön ist es doch auf dem Lande zu leben. Das Gequäke der Frösche — das Geschnatter der Hühner und Gänse dünkt mir wohltönendere Musik, als ich sie in dem engen Opernsaal der Stadt hören kann.

Arie.

Schön sind die Freuden ꝛc.

Man erfand um dem Uebel einigermaßen abzuhelfen, die Finales und der nicht mit vollem Recht

vergessene Dittersdorf zeigte, wie sehr oft die Musik rasche Handlung begünstigen könne. Mehul, vor ihm Cherubini, bedienten sich des Melodramatischen, um zu leidenschaftlichen Momenten von dem Sprechen bis zum Gesange, einen fortsteigenden Klimax zu bilden. Wie glücklich der Gedanke war, zeigt z. B. recht auffallend die Scene in dem Wasserträger als Constanze sich vor dem Baume, worin Armand versteckt ist, befindet. Man denke an den von den Violinen leise angeschlagenen einzelnen Ton, womit das Melodram beginnt. Im Ariodan ist es nun ganz vorzüglich darauf abgesehen, die Prosa so viel als möglich mit dem Gesange zu verbinden. Dies sollen die öfters eingeschobenen melodramatischen Stellen bewirken. Außerdem hat sich aber auch der Meister (wie auch öfters Cherubini) des besondern Mittels bedient, den Sätzen keinen beruhigenden Schluß zu geben, oder nach dem Schluß in eine andere Tonart überzugehen, die sich auf das folgende nach einem kurzen Dialog eintretende Musikstück bezieht. Z. B.



Hinlänglich glaubt Referent angedeutet zu haben, daß Mehul, wie jeder große Meister, sein Werk in einem Gusse dachte und ins Leben treten ließ, jede Abänderung, mochte sie auch scheinbar dem Ganzen günstig seyn, mußte das innere Gefüge zerstören. Ueberhaupt hält Referent alles Abändern, Be- und Umarbeiten eines Werks für das Gefährlichste und zugleich Schädlichste von der Welt. Jedem Meister, sey er auch subordinirter Natur, ging doch sein Werk auf und erschöpfte daraus seine Intentionen, die er durch die Mittel, wie sie ihm zu Gebothe standen, zu erreichen strebte. Merkwürdig ist es, daß solche Aenderungen und Umarbeitungen dem Meister selbst bei eigenem Werk so oft mißlingen, vorzüglich dann, wenn er das Werk nach einer bedingten Aufgabe fügen und ordnen will. Dem freischwebenden Genius werden die Fittige beschnitten und die Schnürstiefeln des Konventionellen angelegt. Geschieht dies bei eignen Werken, so muß es bei fremden noch mehr statt finden, an deren Bearbeitung selbst große Meister scheitern, wie es in neuer Zeit oft deshalb geschah, weil man glaubte, bequemer sey es dem Riesen den Kopf abzuschneiden, als das Gebäude, worin er vergebens sich bemühte aufrecht zu wandeln, zu erhöhen. Vorzüglich in dem gänzlichen Umschmelzen der Oper Ariodan glaubt Referent die Ursache zu finden, daß das Publikum ganz kalt blieb und sogar über Langeweile klagte; denn übrigens war für die Darstellung alles nur mögliche gethan und keiner der spielenden und singenden Personen kann auch nur der kleinste Vorwurf irgend einer Vernachlässigung treffen. Hr. Fischer hatte, wie schon erst erwähnt wurde, eine Partie, in der er sich durchaus nicht als Sänger zeigen konnte und daß er demungeachtet (vorzüglich im letzten Duett) mit Eifer und Anstrengung spielte und sang, bewies, daß er wie jeder wahre Künstler seine Ehre nicht darin sucht, sich beständig anklatschen zu lassen, sondern die Rolle, die ihm zugetheilt, so wie es die Wirkung des Ganzen erfordert, darzustellen. Auch Madame Schulz und Hr. Stümer verdienen um so mehr gerechtes Lob, als die Kälte des Publikums auch nicht im mindesten auf sie einwirkte.

Das Kostüm war vortrefflich, so wie die Dekorationen nach Hrn. rc. Schinkels Zeichnungen ausgeführt, aufs neue des herrlichen Künstlers hohe Genialität bewiesen. Vorzüglich ist der letzte gothische Saal mit reichen fantastischen Verzierungen von der imposantesten Wirkung. Referent konnte sich gar nicht daran satt sehen; Dalindens peinliches Verhör hätte noch länger dauern können.

Digitized by Google

Der Stoff der Oper ist übrigens gar zu ärmlich, und eben deshalb dürfte doch noch als fraglich aufgestellt werden, ob denn die Oper. wäre sie auch dem Original getreu gegeben worden, mehr gewirkt hätte? Es ist wahr, daß einen gänzlich todtstarren Stoff der Geist der Musik nicht beleben kann, indessen verschwindet denn doch das Caput mortuum, was sich aus der Prosa abgesetzt, in dem Strahlenschimmer der Töne.

Ariodan ist eine der im Styl gehaltensten Opern Mehuls, ernst, würdig, harmonischreich und tiefsinnig gearbeitet, eben deshalb sollte die Oper, die jedem wahren Kenner ächten Genuß verschaffen könnte und an deren Darstellung nun einmal viel Mühe und Geld gewandt ist, nicht von der Bühne verschwinden. Referent glaubt, daß es wohl des Versuchs werth seyn würde, den Ariodan auf andere Weise dem Original getreu, vielleicht hie und da anders besetzt zu wiederholen, und hat eben deshalb so ausführlich dessen, was ausgelassen und verändert wurde, erwähnt, damit der Musikverständige, der die Original-Partitur nicht kennt, auf die eigentliche musikalische Tendenz der Oper aufmerksam werde.

Auf die Oper folgte das Ballet: die olympischen Spiele, Referent müßte sich aber alles Urtheils darüber, selbst wenn er es, wie nicht der Fall ist, gesehen hätte, enthalten, da er sich darauf, was jetzt Tanz und Pantomime heißt, auch nicht im mindesten versteht. Mögen kompetente Kunstrichter ihre Meinung über dieses Ballet aussprechen.

Bl.

Ein Wort über das Lustspiel: „Der Verführer, oder die klugen Frauen." —

(Für den Leser der Anzeige in Nro. 13. dieses Blattes zur billigen Beurtheilung.)

Es sind jetzt 25 Jahre, daß mir das Lustspiel des berühmten Parlamentsredners und Unternehmers eines der Haupttheater in London, Sheridan: The seducer, die Idee zu einem Lustspiele: „Der Verführer, oder die klugen Frauen" gab. Bei dem fühlbaren Mangel an ächten Lustspielen hielt ich es der Beachtung nicht ganz unwerth und übergab es jetzt erst der Bühne. Der nicht ungünstige Erfolg auf dem königlichen Theater scheint meine übrigens keineswegs hohe Meinung davon einigermaßen zu rechtfertigen. Von welcher Seite ein Dichter die Welt aufgreifen will, steht ihm frei, wenn nur die Seite, die er aufgreift, an sich wahr ist, wodurch dann nicht geleugnet werden soll, daß es auch andere Seiten giebt. Weiterfahrung, nicht aus veralteten Romanen, sondern unmittelbar aus dem Leben selbst erlangt, läßt mich glauben, daß die Seite, von welcher der englische Dichter, dem man wohl die nöthige Kenntniß nicht absprechen wird, die sogenannte große Welt aufgefaßt hat, auch eine wahre sey: aber er dachte wohl nicht an eine Berliner, oder Wiener, oder Londner große Welt, sondern an die große Welt überhaupt, wie sie sich im Allgemeinen im ganzen gebildeten Europa wohl ziemlich gleichmäßig ausprägt. — Dem Charakter, den er ins Spiel setzt, ein schärferes Gepräge zu geben, ist einem jeden, und besonders dem Lustspieldichter vergönnt, in sofern das dramatische Leben dadurch befördert wird. Anziehende Unterhaltung des ästhetischen Vorstellungs-Vermögens und dadurch des ästhetischen Gefühls, nicht durch gemeine Wirklichkeit, sondern durch Entfaltung des innern Lebens in einem Kunstganzen, und ohne Beleidigung für Geist und Herz, ist Zweck des Lustspiels; nicht in einzelnen Witzreden darf der Witz liegen, sondern in der Gestaltung des Ganzen durch die einzelnen anziehenden und unterhaltenden Lagen der Handelnden; welche dazu dienen, das Lächerliche in's Spiel zu setzen. — Archstädt ist nicht mehr der almable roué, der selbst eine Feldheim zu gewinnen wußte; er hat die Zuversicht und Frechheit des Lasters erlangt, er ist untergegangen in sich selbst wie die Mohrbach: er hat eine gewisse Linie überschritten, und wer dahin gelangt, der wird immer zugleich gewissermaßen dumm — wär' es auch nur in der Sicherheit, daß ihm nichts fehlschlagen könne. Bedarf es in unsern Tagen für diese Wahrheit noch eines Beweises? — Auch durchschaut man ihn, denn — man gebraucht ihn als Werkzeug und spielt mit ihm, statt, daß er mit andern zu spielen glaubt. — Und wer spielt mit ihm? — Selbst die unerfahrene Emilie. — Er ist der ausgeprägte, herzlose, sich unsäglich klugdünkende Wüstling; der Graf dagegen, ein junger, reicher, geschäftsloser Mann, den eine frühere einseitige Erziehung, wie ein General Brinkenfeld sie nur geben konnte, zum entgegengesetzten Punkte getrieben hat, in welchem Eitelkeit und Genußsucht das bessere Selbst unter-

Digitized by Google

drückt haben, ist er auf dem Wege zur Meisterschaft, und nur die Klugheit eines edeln weiblichen Wesens rettet ihn. — Wie in der Mohrbach der weibliche Aichstädt erscheint, so erscheint die große Welt in einem edlern Gepräge in der Baronin Feldheim, die zwar mit der Zuversicht, welche Weltbildung giebt, ja selbst mit einiger Keckheit mit den Verhältnissen spielt, allein über die Schranken der weiblichen Würde nicht hinausgeht und Geist und Herz rein erhalten hat. Von ihr angefeuert giebt sich die Gräfin dem gewagten Spiele hin, in das sie sich nach Frauenart sehr gut zu finden weiß, so sehr es ihr auch im Grunde zuwider ist. Emilie macht den Uebergang zu dem Aichstädt entgegenstehenden Extreme, dem General Brinkenfeld, dessen Einseitigkeit nothwendig ist, um sich den Grafen, seinen Mündel und Zögling, zu erklären. So ist unter den Personen, von denen keine müßig ist, eine Abstufung und Mannigfaltigkeit, wie sie unter Personen des feinern Lustspiels, Statt finden muß, und eine grelle Scheidung der Stadt und des Landes, des Hoflebens und des engern bürgerlichen Lebens tritt hier nicht ein. — Aber ein Lustspiel — nicht ein Familiengemälde — sollte „der Verführer" seyn: es sollte nicht etwa die Zerrüttung des häuslichen Lebens in der großen Welt dargestellt werden, sondern, wohin ein bloß dem Genusse gewidmetes Leben, das sich nirgends so sehr als Leben geltend zu machen weiß, denn in der so genannten großen Welt, zu führen, wie es das bessere innere Selbst zu tödten und allen Charakter zu rauben vermag, sollte in scharfen Umrissen zu einem lebhaften Gemälde hervortreten. Aichstädt und die Mohrbach zeigen, was man in solchen Verhältnissen werden kann; der Graf, wie man es werden kann, die Baronin und die Gräfin, daß man es nicht nothwendig werden muß. — Wenn nun Charaktere, wie der Aichstädt, die Mohrbach und selbst der Graf, sich oft und gern die große Welt nennen, so dünkt mir das psychologisch sehr richtig: sie finden ihre Rechtfertigung und ihre eigene Größe darin, und der Gegensatz gegen das von ihnen verachtete engere, bürgerliche Leben verschwindet ihnen nie, sie kokettiren wirklich mit sich im strengsten Sinne. — Wenn sie das in der Wirklichkeit vielleicht weniger laut werden lassen, so darf der Dichter den innersten Gedanken und Empfindungen, die oft selbst dem Eigener nicht zum klaren Bewußtseyn kommen, Worte leihen, ohne daß dieß sein Werk zu einem übel ersonnenen Mährchen stempelt, auch abgesehen davon, daß es dem Dichter erlaubt seyn muß, einen Punkt, den er festgehalten wissen will, öfter vorzuführen und herauszuheben. — Uebrigens wünsche ich wirklich, daß die Unschuld gegen die Arglist unsrer jungen Herren aus der großen Welt, die sich, wenn auch der Aichstädt in ihnen noch nicht völlig rein ausgeprägt ist, doch leider nur zu sehr zu seinen Grundsätzen und Ansichten neigen, ein wenig auf ihrer Huth sey; und wenn dem einen oder dem andern dieser Herren unheimlich zu Muthe würde bei dem Gedanken, daß er auch geistreichen Frauen wohl zum bloßen Spiele dienen könnte, während er mit ihnen zu spielen glaubt, so hätte ich auch nichts dagegen. Nur möchte ich den Frauen dabei sagen: Man muß eine Eveline, eine Feldheim seyn, um sich ohne Gefahr in ein solches Spiel einzulassen; sonst — lieber die Thüre sorgsam verriegeln.

Mit Vergnügen ergreife ich zugleich die Gelegenheit, einer hochgeehrten Direktion der königlichen Schauspiele für die sorgfältige Besetzung, und den darstellenden Künstlern — besonders den beiden klugen Frauen — für die sorgfältige Ausführung meines Lustspiels, welche die öffentlichen Anzeigen einmüthig rühmen, meinen innigsten Dank abzustatten.

Der Verfasser.

Von diesem Wochenblatt wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poststraße Nr. 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Januar bis Junius zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhandlung zu bekommen ist.

Digitized by Google

Dramaturgisches Wochenblatt

in nächster Beziehung

auf die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Berlin,

Sonnabends, am 29. Junius 1816.

Nr. 26.

Der Herausgeber an das Publikum

über die Fortsetzung des dramaturgischen Wochenblatts.

Das dramaturgische Wochenblatt hat mit dem Ende dieses Monats sein erstes Lebensjahr vollbracht. Nicht nur in mündlichen und schriftlichen Privaturtheilen, sondern auch in öffentlichen Blättern ist sein Werth ehrenvoll anerkannt worden. Herausgeber und Mitarbeiter freuen sich, daß ihre Bemühungen der dramatischen Kunst nach besten Kräften und durch die anständigsten Mittel förderlich zu werden, den Beifall der Kenner und Freunde der Kunst, ja selbst mehrerer sehr achtbarer Meister unter Dichtern und Schauspielern, sich erworben haben. Sie glauben es sich eher zum Lobe als zum Tadel anrechnen zu können, wenn man ihnen zuweilen den Vorwurf einer zu großen Milde in ihren Kritiken gemacht hat. Die ächte Kritik ist fern von allen persönlichen Rücksichten und stützt sich nur auf Liebe zur Sache und der Kunst, und von dieser ist Milde und Schonung unzertrennlich.

Und dennoch hat es selbst bei der humansten Anwendung dieser Ueberzeugung nicht fehlen können, daß zuweilen die gereizte Eigenliebe und zu große Selbstschätzung eigenen Werths (bei Künstlern und zumal dramatischen eine leider nur zu häufige Erscheinung) sich durch die leisesten Gegenbemerkungen und Darlegung entgegengesetzter Ansichten — beleidigt oder beeinträchtigt gefunden hat. Da indessen diese Wirkung auch nicht auf das entfernteste absichtlich in dem Zwecke dieses Blattes hat liegen können, so darf sich auch die besonnene Kritik, welche sich der guten Gründe ihrer Urtheile vollkommen bewußt ist, darüber weiter nicht kümmern. Es ist ihr an der Zustimmung der Einsichtvollsten und Parteilosen vollkommen genug.

Ihren einmal angenommenen Grundsätzen getreu werden daher Herausgeber und Mitarbeiter fortfahren, auch im folgenden Jahre ihre Ansichten und Beobachtungen über die Angelegenheiten der dramatischen Kunst in diesem Wochenblatte unter dem Titel: dramaturgisches Wochenblatt, mitzutheilen. Sie werden indessen, von mehreren Seiten dazu aufgefordert, sich nicht bloß auf die Leistungen der Berliner Bühne allein einschränken, sondern von Zeit zu Zeit auch Nachrichten über den Zustand, die Verdienste der größeren bedeutendsten Bühnen Deutschlands und die wichtigsten Kunsterscheinungen auf ihnen, aus noch ungedruckten, lauteren und unparteiischen Quellen geschöpft, in das Wochenblatt aufnehmen. Die Grundsätze, zu welchen sie sich selber bisher bekannt, und welche sie unverbrüchlich an den Tag gelegt haben, werden auch die Beobachtungen ihres Korrespondenten leiten.

Uebrigens wird jeder anderweitige Beitrag dramaturgischen Inhalts, der sich durch Wichtigkeit des Gegenstandes, Gründlichkeit der Behandlung und Interesse der Form auszeichnet, zur Aufnahme dem Herausgeber willkommen seyn. Talentvolle und über ihre eigne Kunst gründlich denkende Schauspieler würden sich ein Verdienst sowohl um ihre ausübende Kunstgenossen als auch um die allmählige Vervollkommnung der wissen-

Digitized by Google

schaftlichen Kunstlehre der dramatischen Darstellungskunst erwerben, wenn sie die Resultate ihrer Prüfungen, auch in zerstreuten, oder aphoristischen Aufsätzen, dem Wochenblatte einzuverleiben kein Bedenken trügen. Sehr gern erbietet sich der Herausgeber diesen außerordentlichen Mitarbeitern eben so wohl und in demselben anständigen Verhältnisse dergleichen Beiträge zu honoriren, als den ordentlichen Mitarbeitern. Doch wird dabei die postfreie Uebersendung solcher Beiträge von Auswärtigen unter der Addresse: An die Expedition des dramaturgischen Wochenblatts, Poststraße No. 27, zur ausdrücklichen Bedingung gemacht. Dieselbe Bedingung würde auch von Dichtern und Verlegern dramatischer Werke zu berücksichtigen seyn, wenn sie diese zur kritischen Anzeige der Expedition des Wochenblattes zuzusenden gesonnen wären. Insbesondere würde die Anzeige auf die Möglichkeit und Zulässigkeit der öffentlichen Vorstellung auf der Bühne bei diesen dramatischen Neuigkeiten unparteiisch Rücksicht nehmen und gern würden sie dadurch zur vorläufigen Empfehlung an die Direktionen der Bühnen bei solchen Produkten beitragen, deren innerer Werth sie vollkommen dazu berechtigt, die Zahl der Werke zu vermehren, welche würdige Gegenstände des Wohlgefallens eines gebildeten Publikums vor der Bühne seyn können.

Möge das gebildete Publikum und mögen insbesondere die zahlreichen Freunde der dramatischen Kunst auch fernerhin ein Unternehmen durch ihre rege Theilnahme unterstützen, dessen Urheber vom ersten Beginnen an eines edlen Zweckes sich bewußt, die stille, anspruchlose Ueberzeugung genießen, hier und dort schon manches Gute und Förderliche für das Beste der dramatischen Kunst bei Künstlern und Publikum gewirkt zu haben!

Ueber dramatische Musik.

(Beschluß.)

Die Opera buffa.

Wir haben es hier hauptsächlich mit der Opera buffa, als Gattung zu thun, da bei dieser ganzen Abhandlung die Aufstellung und Begrenzung der Gattungen dramatisch-musikalischer Darstellungen Hauptzweck war. Als Gattung nun, d. h. als rein-komisches Singspiel, kann die Opera buffa gar nicht anerkannt, muß vielmehr schlechthin verworfen werden. Das innerste Wesen der Musik ist lyrisch und expansiv, sie wirkt mehr nach Innen als nach Außen und treibt mehr Wurzeln als Blüthen. Die Komik ist praktisch und konzentrirend, sie faßt die äußersten Enden der Dinge zusammen und läßt sie fahren, wie der Schmetterling von Blume zu Blume eilend. Die Ironie ist ihre Grundlage und diese, alles Daseyn zerstörend, stellt zwar, dem höheren Sinne, alles wieder her, allein nur auf dem Wege der Reflexion und die Töne versagen sich durchaus der dynamischen Vereinigung mit dem höheren Witze, der Blüthe der Reflexion. Noch weniger sagt der Humor der Musik zu. Sein eigentliches Wesen besteht recht in der Umkehrung aller Dinge und indem er sie auf ihre Spitze stellt, zeigt er uns ihre Gründlage. Ihm kann es nicht bunt genug hergehen, und er steht verherrlicht da, wie ein Held unter Leichen. Die Musik dagegen ruht nur im Bestehenden und freut sich seiner Dauer; sie ist am seligsten, wo sie am längsten weilt und wo sie ungestört genießen kann. Sie schmiegt sich ungern an Fremdes und schwerlich wählt sie je einen Wildfang zu ihrem Begleiter, oder hat sie ihn gewählt, so bereut sie's schnell und will er sie nicht loslassen, so hört doch jeder leicht, daß ihr Gefährte sie wieder ihren Willen mit sich fortreißt. Darum ist denn ewiger und unheilbarer Zwiespalt zwischen ächter Komik und Musik und soll sein, als zwischen zwei mächtigen, aber sich widerstrebenden Elementen. Beugen wir hier nur Mißverständnissen vor. Wir lachen über Mozart's Papageno, Mehul's Irato, Fioravanti's Don Marco und Bucefalo ꝛc. wir ergötzen uns an so manchem komischen Tisch- und Gesellschaftsliede ꝛc., daraus folgt aber nichts gegen unsere obige Meinung; beleuchten wir nur diese Gegenstände näher. Es bestehen dieselben nur aus einzelnen komischen scenischen Ingredienzen und isolirten Stücken, sie nehmen also eine ganz andere Stelle und also auch einen ganz anderen Charakter an, als wovon oben die Rede ist, nemlich von einem rein-komischen Singspiel. Theils gehören sie als Abwechslung, Folie und harmonischer Kontrapost in ein scenisch-musikalisches Ganze, theils sind sie für eine gewisse augenblickliche Stimmung berechnet (Gelegenheitsstücke), welche von der Stimmung und Gelegenheit selbst eben ihr rechtes Kolorit erhalten und deshalb auch im

Digitized by Google

voraus ihrer Wirkung gewiß sind, was von den dramatischen Darstellungen nicht gilt, die vielmehr in der Regel mit einer gewissen Frostigkeit, ja Feindseligkeit des Publikums zu kämpfen haben. Anders verhält es sich aber mit opera buffa a priori, wo die durchgehende immerwährende Komik, ermüden, der grelle Abstich des Stoffs und seiner Komposition immer auffallender werden und statt des Genusses eines Ganzen, das widrige Schauspiel eines wechselseitig zerstörenden Kampfes entstehen muß. Dennoch wollten die Erfinder dieser Gattung ihren Zweck erreichen. Betrachten wir beispielsweise, eine der ersten dieser dramatisch-musikalischen Mißgeburten: den Amfiparnasso, Text und Musik von Orazio Vechi (1597). Pantalon, Harlekin, Brighella und der Kapitain Cardano, ein Spanier, sind die Hauptpersonen. Sie sprechen und singen spanisch, bolognesisch, italiänisch und hebräisch durcheinander. Francatrippa, der Knecht, will den Juden ein Pfand übergeben und während er an die Pforte des Judentempels klopft, in welchem die Hebräer ihre Gebete absingen, ergiebt sich folgende Scene mit Chor:

Franc. Tich, tach, toch,
Tich, tach, toch!
O Hebraeorum gentibus:
Sic prest: arvi su: prest:
Da hom da ben, que tragh zo l'us.

Juden. Ahi Baruchai
Badani, Merdochai,
An biluchan, chet milotran:
La Barucabà.

Franc. A no farò vergot, mai de negot
Ch'i fa la sinagoga?
O! che il diavolo v'affoga
Tich, tach, toch, etc. etc.

Juden. Oth zorochot, Astach mustach,
Jochut zorochot, Calamala, Balachot.

Franc. O uhi! O, ohi! etc. etc.

In dieser Art geht es immer fort, und die Italiäner wollten sich dabei todtlachen, es mag auch höchst belachenswerth gewesen seyn, aber gewiß nicht durch die Musik, wohl aber auf ihre Kosten. Indeß wollten sich doch die unverträglichen Elemente nicht lange binden lassen und die Nachfolger des Vechi, unter denen der Abt Casti der geistvollste ist, verwandelten die musikalische Posse in ein gemischtes Singspiel, welches etwa den Rang zwischen Opera buffa und Opera seria einnahm, wie das Schauspiel und die comedia larmoyante zwischen Lust- und Trauerspiel. Dies war allerdings ein Gewinn, obwohl in der Regel, in der älteren italiänischen Zeit, das Singspiel in opera buffa ausartete, auch fast jedes Singspiel so benannt wurde. (Wie verworren hierin die Begriffe waren, sieht man z. B. daraus, daß Mozart seinen Don Juan als opera buffa herausgab!). So ging denn bei den mehrsten jener Singspiele deren wahres Wesen unter, ich meine jenen heiteren Hintergrund, auf welchem sich die Farben des Lebens fröhlich und freudig, bunt und zierlich durcheinander bewegen; jene kräftige Haltung und zarte Lieblichkeit, die wir in Mozarts Werken so innig gepaart finden. Das Singspiel sollte nun auch alle musikalischen Elemente vereinigen. Darum jene Zusammenstellung von weichlichen und geistlosen Arien und Arioso's, und von bizarren und baroken Farçen und Possen und jene endlosen Finale's, wie wir sie so häufig bei Paisiello, Cimarosa, Salieri u. a. finden. Hinweg darum mit jenem musikalisch-dramatischen Auswuchs und bemühen wir uns nur das Singspiel, welches uns alle Gelegenheit giebt, wahre Heiterkeit, kräftige Freude und zarten Schmerz in Tönen auszudrücken, recht zu vervollkommnen, dann werden wir die Opera buffa nie vermissen. —.

v. G.

Am 4ten Junius: Das Geständniß, Lustspiel in einem Aufzuge, von Kotzebue.

Dieses Stück, welches in dem Taschenbuch für 1806 den Titel: „Die Beichte" führt, zeichnet sich aus durch Raschheit des Ganges, einzelne gelungene witzige Einfälle und Leichtigkeit der Versifikation; verdient aber, aller dieser guten Eigenschaften ungeachtet, keineswegs den Namen eines guten Lustspiels. Es ist, wir dürfen es wohl sagen, fast schreiend unmoralisch, und es hilft dem Dichter durchaus nicht, daß er selbst häufig gleichsam dazwischen zu rufen scheint: „Es ist nicht böse gemeint, und nehmt es nur diesmal nicht zu genau." Der Verfasser dieser Zeilen ge-

Digitized by Google

hört gewiß zu den allergrößten Freunden des leichten Scherzes und des poetischen Muthwillens; aber er vermag nicht über den sehr ernsten Ehebruch zu lachen, wenn ihm dieser auch noch so scheinbar lustig geschildert wird. Ist nun vollends der Ehebrecher, wie hier vom Dichter wirklich geschehen, für einen erträglich honetten Mann ausgegeben worden, so wird er uns noch immer unangenehmer, da wir diese beiden heterogenen Dinge nicht wohl miteinander vereinigen können. — Wir beziehen uns dabei auf unsere Anzeige des „getheilten Herzens" in diesem Blatt, in der die Idee des Unsittlichen überhaupt, und der Unsittlichen insbesondere, „an beiden Tafeln zugleich speisen zu wollen," angedeutet worden ist.

Mit herzlicher Achtung danken wir Hrn. und Mad. Wolff für die große Mäßigung und Feinheit, mit denen die Rollen des Barons und der Baronin von ihnen gegeben wurden, und wir machen besonders aufmerksam auf den Moment, in dem Hr. W. den armen kleinen niedlichen Sohn in die Höhe hebt und küßt. — Durch diese Feinheit des Spiels wurde freilich das Stück in eine ganz andere Sphäre versetzt; da uns aber die Sphäre, in der es wirklich hauset, sehr mißfällt, so sind wir natürlich weit entfernt zu tadeln, daß es in eine andere und bessere gehoben wurde, in so weit es sich heben läßt.

Es folgten die Drillinge, in denen uns Hr. Devrient durch den Reichthum seines Humors von neuem erfreuete.

A. Z. O.

Aus Müllner's ungedrucktem Theater-Wörterbuche.

Vorleser.

Ein großer Herr bat mich einst im Bade zu .... um ein Buch. Ich lieh ihm Göthe's Faust. Er gab mir ihn nach einigen Tagen halb gelesen zurück und geruhte zu äußern, daß ihm das Buch nicht gefallen habe, warauf ich natürlicher Weise that, als ob es mir auch nicht sonderlich gefiele. Ein Jahr später sprach ich ihn in seinem Schloß, und er war ganz entzückt von Göthe's Faust. „Ich erinnere mich," geruhte er zu sagen, „daß Ihnen das Werk nicht gefallen hat; aber Sie müssen es von meinem Vorleser hören, und ich wette, daß Sie davon bezaubert werden." Wenn ich bis dahin in meiner Einfalt geglaubt hatte, daß große Herren bloß aus Bequemlichkeit und zu Schonung der Augen Vorleser besoldeten: so leuchtete mir nun auf einmal ein, daß sie dieselben, wenn sie nur gut sind, auch zum verstehen und zum genießen brauchen können. Da nun Schauspieler große Herren sind, welches unter andern schon daraus hervorgeht, daß sie Einbläser haben; so mache ich hiermit die Bühnenverwaltungen auf das dringende Bedürfniß aufmerksam, ihnen auch Vorleser zu halten. Ich will mich darüber ausführlich erklären.

Ein dramatisches Werk auf dem Papier ist einem todten Leichnam zu vergleichen, welchen die Schauspieler wieder auferwecken, und lebendig dem Zuschauer vor Augen stellen sollen. Sie müssen ihn daher vor allen Dingen auferwecken in ihrer eignen Phantasie, das heißt, sie müssen das Stück mit Phantasie lesen. Nun frage ich aber jeden verständigen Direktor, wie die armen Leute das anfangen sollen, wenn sie entweder das Stück nicht haben, oder es nicht verstehen, oder es zu lesen keine Zeit haben? wobey ich noch gar nicht einmal des schlimmeren Falles erwähnen will, wo es ihnen an Lust und Laune fehlt, es mit Phantasie zu lesen, oder es überhaupt durchzulesen.

Der Direktor erhält ein Mspt. zugesendet. Er liest es, beschließt die Aufführung, besetzt das Stück, läßt die Rollen nach der allerliebsten Stichwörtermethode ausschreiben, schreibt die Namen der Akteurs darauf und sendet nun einem jeden die seinige mit der Nachricht zu, daß morgen oder längstens übermorgen Leseprobe seyn solle. Aus einer solchen ausgeschriebenen Rolle kann der Akteur oft kaum den gramatikalischen Sinn seiner Reden auffassen, geschweige denn den Sinn und den Gang der ganzen Scene oder gar den Sinn und Inhalt des Stücks. Natürlich sitzt nun in der Leseprobe ein jeder da, und paßt, die Rolle in der Hand, auf den Fall seines Stichworts; es fällt, und er liest alsdann seine Rede wie ein Leseschüler her, dem der Präceptor eben das: perge sequens! zugerufen hat. Er hat von Glück zu sagen, wenn er nach einer solchen Leseprobe nur die Fabel des Stücks weiß; den Sinn, die Tendenz desselben aufzufaßen — die frem-

Digitized by Google

den Reden seiner Scenen zu begreifen, welche den Ausdruck seiner Reden und seines Zwischenspieles bedingen, daran ist nicht zu denken. Gleichwohl soll in acht Tagen Theaterprobe seyn, wo nicht eher. Er schickt nach dem Manuscript; ein anderer hat es. Es kömmt endlich auf zwei Stunden, nach deren Ablauf es ein dritter erhalten muß; aber er hat nun keine Zeit zum Durchlesen, und so bleibt ihm denn nichts übrig, als den Tag vor der Probe die Rolle sinnlos nach der sinnlosen Stichwörtermethode nothdürftig zu memoriren, und von Probe zu Probe, bis zur Darstellung, die Routine statt des gründlichen Studium, das gemeine Handwerk statt der göttlichen Kunst, walten zu lassen.

„Nein, beym Apoll und allen neun Musen, nein!" würde ich denken, wenn ich ein Theaterdirektor wäre, und ein gutes Stück, zumal ein dichterisches, so schneidermäßig zusammenwerfen sähe, „so soll es in meinem Reiche ferner nicht zugehen. Ich will meinen Königen und Königinnen einen tüchtigen Vorleser halten. Der soll mir das neue Stück einige Wochen lang tüchtig durchstudieren, und soll es dann vor der Leseprobe dem Personal vorlesen, auf daß es eingehe in selbiges als ein dramatisch lebendes Ganze, dem zum theatralischen Leben nichts weiter abgeht, als verschiedene Stimmen, sich bewegende Gestalten, und das bretterne Gerüst mit seinen Dekorationen."

Hätte ich nun einmal solch einen tüchtigen Vorleser, so würde ich, da ich ihn doch einmal bezahlen müßte, ihn auch so viel möglich gebrauchen wollen, und so könnte es kommen, daß er das neue, gute Stück vor der eben beschriebnen Vorlesung vorlesen, und also zwey Vorlesungen halten müßte. Zu der ersten würde ich alle Personen, auf welche ich bei der Besetzung Bedacht nehmen zu können glaubte, einladen, ohne daß irgend eine wüßte, welche Rolle ihr zugedacht sey. Ich würde dabey seyn und auf den Gesichtern der Zuhörer zu lesen trachten, wie und wen die einzelnen Rollen ansprächen (ich halte gewaltig viel auf con amore in der Kunst), und würde darauf bey der künftigen Besetzung verständige Rücksicht nehmen. Ich würde ferner, die Vorlesung schicklich unterbrechend, auf Schwierigkeiten aufmerksam machen, das tiefer Liegende oder Dunkle erklären, und vor Misgriffen in einzelnen Momenten oder in Auffassung ganzer Rollen warnen, welches niemand übelnehmen könnte, da die Belehrung keinem Individuum gegeben würde, welches darin Mißtrauen in seine Einsichten sehen könnte. Endlich würde ich auch nach geendigter Vorlesung, mit den Zuhörern über das Werk in einen Gedankentausch treten, und meine Ansicht über die Ausführung mit ihren Ansichten zu vereinigen trachten, um, was Eins war in des Dichters Geist, möglichster Maaßen zu Einem zu machen auf den Brettern.

Auf diese erste Vorlesung, wobey jeder Hörer mehr auf das Ganze achten würde, als auf eine einzelne Rolle, da er die seinige noch nicht wüßte, ließe ich dann die zweyte (nach geschehener Rollenvertheilung) folgen, wobey ein jeglicher seine Partie nachlesen, und auf die Art und Weise ihres Vortrags besonders aufmerken könnte, versteht sich, unbeschadet des Rechts, die Rolle künftig anders, nemlich besser vorzutragen, als der Vorleser gethan hat.

Kurz, ich bin von dem Nutzen, den solch' ein Vorleser stiften könnte, so überzeugt, daß ich ihn wie den besten Possenreisser bezahlen, ja sogar, wenn ich keinen nach meinem Geschmack finden könnte, sein Amt selbst übernehmen, und dessen Ausübung als ein Hauptstück meines Direktorium betrachten würde.

Noch mehr, ich bin nicht bloß von Nutzen solcher Vorlesungen; ich bin von ihrer Nothwendigkeit, besonders in dem Falle überzeugt, wenn das neue Stück ein dichterisch gedachtes und ausgeführtes ist, weil unter Schauspielern die Fähigkeit, Poesie vom Blatte weg aufzufassen, eben so selten ist, als unter Musikern die Kunst, die Noten einer genialen Komposition vom Blatte weg spielen. Man bedenke doch nur einmal, wie Schauspieler und Schauspielerinnen meisten Theils entstehen, oder artiger zu reden, gebildet werden. Nicht vielen ist es beschieden, mit so viel Schulkenntnissen, als zur Auffassung eines litterarisch bedeutenden Dichterwerkes gehören, zum Theater zu kommen; wenige haben Geist und Fleiß genug, in dem immerwährenden Drange von Nahrungs- und Kleidungs-Sorgen, von Rollen, Proben und Vorstellungen, das Fehlende nachzuholen; und bei den meisten, die ungebildet auf die Bretter treten, wird das nach und nach anfliegende Wissen eine Halbcultur, die sie nur ungelehrig macht. Müssen nun poetischgedachte Rollen solchen Personen anvertraut werden, welche mit eigner Geisteskraft sich zu dem Geiste derselben nicht aufschwingen können; so ziehen sie dieselben zu dem niedrigen Stande ih-

Digitized by Google

rer Geistesbildung herunter und bringen, wie Iffland irgendwo sich ausgedrückt hat, in dichterisch erhabene Momente das schaale Ach Herr Jemine des alltäglichen Lebens hinein. Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, daß solche Menschen in poetischen Stücken gar nicht zu brauchen seyen. Viele von ihnen haben oft sehr viel Talent für die Bühne, ich meine, viel Darstellungsgabe; aber sie können natürlich nicht darstellen, was sie nicht begreifen: sie wissen aus dem todten Buchstaben das poetische Leben nicht herauszufinden; würden es aber glücklich wiedergeben, wenn sie es nur ein einziges Mal von einem Meister hätten darstellen sehen. Diesen Leuten kann, diesen muß durch ein lebendiges, anschaulich machendes Vorlesen der Sinn ihrer Partieen gleichsam vor Augen gerückt werden: bei ihnen muß, damit sie vor allen Dingen den Dichter verstehen, der Vorleser dem Dichter zum Dollmetscher dienen.

Dazu würde allerdings niemand tauglicher seyn, als der Dichter selbst. Ihm würden selbst diejenigen Künstler, die ihn allenfalls vom Blatte weg aufzufassen vermöchten, noch mit Nutzen zuhören: denn die Schrift ist ein so mangelhaftes Mittel zur Mittheilung der Bilder, die in einer begeisterten Einbildungs-Kraft leben, daß Ton und Miene selten eine ganz überflüssige Begleitung seyn werden. Auch würde gegen eine Vorlesung vom Dichter selbst gehalten, der Einwand wegfallen, daß der Vorleser selbst falsch aufgefaßt habe: denn falsch faßt man wohl nicht leicht seine eigenen Gedanken auf, obwohl ich gern zugebe, daß der Schauspieler von Genie bisweilen die Phantasie des Dichters in Lebhaftigkeit des Ausdrucks mit Glück überbieten kann. Beiläufig gesagt, eine Freude für den Autor, die mir bei zwei verschiedenen Darstellungen meines Trauerspiels, die Schuld, ein Mal eine Elvire, und ein anderes Mal ein Don Valeros gemacht hat. Soll aber der Dichter selbst vorlesen; so muß er erstens da seyn, und er muß zweitens ein gutes, dramatisch-lebendiges boute-hors (auf deutsch: Sprich dich aus) haben, welches gar manchem abgeht.

Es bleibt also dabey, daß ich bey dem deutschen Theater, welches ich in Gedanken dirigire, den hohen Posten eines Vorlesers erschaffe, welcher, mit einer vorzüglichen Auffaßungs-Gabe und einem eindringlichen Spirchdichaus begabt, den Schauspielern das Gemälde vorzeichnen soll, welches sie auf der Bühne auszumalen haben, unbeschadet ihres Befugnisses, die etwa mangelhafte Vorzeichnung beim Ausmalen zu verbessern, wie es freien Künstlern eignet und gebühret.

Da mein Vorleser, um mit Kant zu reden, ein homo noumenon, zu deutsch: ein Mensch — Gedankending ist; so besitzt er natürlich auch alle Eigenschaften, welche zu seinem Amte erforderlich sind: er weiß im einsamen Zimmer ein Stück mit soviel Phantasie zu lesen, daß er es gleichsam vor seinem innern Auge aufgeführt sieht; er nimmt das Ganze, welches er solchergestalt vom Blatte weg gesehen hat, in Geist und Gemüth, in Saft und Blut auf, studiert sich in alle Rollen und in alle Momente ein, und ließt es sodann mit einer Begeisterung vor, welche die zuhörenden Künstler bis zum Bravorufen begeistert, und sie glühen macht vor Begierde, die eben angehörte Dichtung auf der Bühne zu verkörpern und in das sichtbare Leben zu rufen. Dergleichen Vorleser sind in der Erscheinungswelt (mundus phaenomenon) allerdings sehr rar; aber dadurch muß ein praktischer Theaterdirektor sich nicht abschrecken lassen, einen Vorleser überhaupt, und so gut er ihn haben kann, anzustellen: denn, wie unvollkommen er auch seyn möge, den Vortheil wird er unserer, täglich tiefer in gemeine Handwerksmäßigkeit herabsinkenden, Schauspielkunst immer bringen, daß kein Schauspieler unbekannt mit dem Inhalt des Stücks zur Leseprobe kommen kann, wenn er in der Vorlesung zugehört hat. Und das thut gewiß jeder, zumal wenn er bey der Vorlesung noch nicht weiß, welche Rolle er spielen soll: denn hier ist ja der Ort und die Zeit, zu erfahren, um welche es der Mühe lohnen möchte, zu kabalisiren. Man sehe übrigens den Artikel: Ausschreiben (der Rollen), wo sich ein, mit dem vorstehenden verwandter, Verbesserungs-Vorschlag befindet.

Uebersicht der auf den königlichen Theatern im Monat May gegebenen Schauspiele.

Am 1. Der Amerikaner, Lustspiel in 5 Abtheilungen, nach dem Italienischen des Federici. Frei bearbeitet von Herrn Vogel.

Digitized by Google

(Hr. Wohlbrück, vom Königl. Hoftheater zu München: den Kaufmann Herb als Gastrolle.)

Am 2. Axur, Singspiel in 4 Abtheil. Musik von Salieri. (Hr. Julius Miller vom Theater zu Königsberg: Tarar.)

Am 3. Deodata, heroisches Schausp. in 4 Abth., mit Chören und Gesängen, vom Etatsrath von Kotzebue. Musik vom Königl. Kapellmeister Hrn. Weber.

Am 4. Die Dorfsängerinnen, kom. Singspiel in 2 Abtheilungen, aus dem Italienischen. Die Musik ist von Fioravanti. (Hr La Roche, vom Theater zu Danzig: Don Marco als letzte Gastrolle.)

Am 4. In Potsdam. Der Abend im Posthause, Lustspiel in 5 Abtheilungen, von Hrn. Clauren. Hierauf: Ein Divertissement, worin Herr Anatole und Madame Anatole tanzten.

Am 5. Rudolph von Habsburg und König Ottokar von Böhmen, historisches Schauspiel in 5 Abtheilungen vom Etatsrath v. Kotzebue.

Am 6. Iphigenia auf Tauris, Schauspiel in fünf Abtheilungen von Göthe. Hierauf: Adrian von Ostade, komisches Singspiel in 1 Aufzug von Treitschke, mit Musik von Weigl.

Am 7. Im Opernhause, auf allerhöchsten Befehl: Die Zauberflöte, von Mozart. (Hr. Anatole und Mad. Anatole tanzten.)

Am 8. Kein Schauspiel.

Am 9. Am Sterbetage Schiller's: Prolog vom Hrn. Professor Giesebrecht, gesprochen von Mad. Schröck. Hierauf:

Die Jungfrau von Orleans, romantische Tragödie in fünf Abtheilungen, von Schiller.

Am 10. Der verbannte Amor, oder die argwöhnischen Eheleute, Originallustsp. in 4 Abtheilungen, v Kotzebue.

Am 11. Clementine, Schauspiel in 3 Abtheilungen, nach dem Französischen des Pelletier-Volméranges, von Frau von Weißenthurn. (Hr. Wohlbrück, vom Königl Theater zu München: von Wittburg.) Hierauf:

Die Seelenwanderung oder: Der Schauspieler wider Willen auf eine andere Manier. Schwank in 1 Aufzuge, v. Kotzebue.

Am 11. In Potsdam: Joconde, oder die Abentheuer, komisches Singspiel in 3 Abtheilungen. (Hr. und Mad. Anatole tanzten in dieser Oper.)

Am 12. Graf von Essex oder: Die Gunst der Fürsten, Trauerspiel in 5 Abtheilungen. Bearbeitet von Dyk, nach dem Englischen des Banks. Mit einem Epilog v. Göthe.

Am 12. In Potsdam: Jeder fege vor seiner Thüre, Lustspiel in 1 Aufzuge. Hierauf:

Jery und Bätely, komische Operette in 1 Aufzuge, von Göthe, Musik von Reichardt und: Divertissement getanzt von Hr. und Mad. Anatole u. s. w.

Am 13. Die Vertrauten, Lustspiel in 2 Abtheilungen in Versen, von A. Müllner. Hierauf:

Der Verführer od. die klugen Frauen. Lustspiel in 5 Abtheilungen.

Am 14. Die Schuld, Trauerspiel in 4 Abtheilungen, in freien Versen, von A. Müllner.

Am 15. Im Opernhause auf allerhöchsten Befehl: Oedip zu Kolonos, lyrisches Drama in drei Abtheilungen mit Tanz. Musik von Sacchini. (Madame Milder-Hauptmann: Antigone.) Hierauf: Paul und Virginie, pantomimisches Ballet in drei Abtheilungen von Gardel. (Hr. und Mad. Anatole und Anatole Gosselin tanzten in diesem Ballet.)

Am 16. Sulmalle, lyrisches Duodrama mit Chören in 1 Aufzug von C. Herklots. Musik vom Königl. Kapellmeister Herrn Weber. Hierauf:

Die Organe des Gehirns, Lustspiel in 3 Abtheilungen, von Kotzebue, (Hr. Wohlbrück, Hr. v. Rücken.)

Am 17. Zum Erstenmal: Das Findelkind, Schauspiel in 5 Abtheilungen, von Friedrich Aloys Grafen v. Brühl. Hierauf:

Der Gartenschlüssel, Singspiel in einem Aufzuge, von Franz Hiemer, Musik von Danzi.

Am 18. In Potsdam: Hedwig, Drama in

Digitized by Google

3 Abtheilungen von Theodor Körner. Hierauf: Die Seelenwanderung, Schwank in 1 Aufz. von Kotzebue.

Am 19. Der Vetter aus Bremen oder: Die drei Schulmeister, Spiel in Versen in einem Aufzuge, von Theodor Körner; Hierauf:

Der Geizige, Lustspiel in 5 Abtheilungen, von Moliere, übersetzt von Zschokke. (Hr. Wohlbrück, Kammerrath v. Fegesack.)

Am 20. Der Rosenstock, Spiel in Versen, von Deinhardstein. Hierauf zum Erstenmal wiederholt:

Das Findelkind, Schauspiel in 5 Abtheilungen, von Friedrich Aloys Grafen von Brühl.

Am 21. Im Opernhause: Sargines oder der Zögling der Liebe, heroisch-komische Oper in 2 Abtheil., Musik v. Pär. Hierauf:

Telemach auf Kalypso's Insel, heroisches Ballet in 3 Abtheil. (Hr. und Madame Anatole tanzten die Partien des Telemach und der Eucharis.)

Am 22. Der Abbé de l'Epée, oder der Taubstumme, historisches Drama in 5 Abtheilungen von Bouilly. Aus dem Französischen übersetzt von Kotzebue. (Hr. Wohlbrück: den Abbé de l'Epée.)

Am 23. Fidelio, Oper in 2 Abtheilungen, nach dem Französischen, von F. Treitschke. Musik von L. van Bethoven. (Madame Milder-Hauptmann: Fidelio.)

Am 24. Romeo und Julia, Trauerspiel in 5 Abtheil., nach Shakespear und Schlegel, von Göthe.

Am 25. Der arme Poet, Schauspiel in einem Aufzuge, von Kotzebue. (Hr. Wohlbrück: Lorenz Kindlein). Hierauf:

Die Seelenwanderung, Schwank in 1 Aufzuge, von Kotzebue und zum Erstenmale: Der Leinweber, Schauspiel in einem Aufzuge, von Kotzebue. (Hr. Wohlbrück — Hr. Stakel.)

Am 26. Hedwig, Drama in 3 Abtheilungen, von Theodor Körner. Hierauf:

Das war ich! ländliche Scene in 1 Aufz., von Huth.

Am 27. Im Opernhause: Ariadne auf Naxos, Duodrama mit musikalischer Accompagnements, von Brandes und G. Benda. Hierauf:

Die Tanzsucht (La Dansomanie) pantomimische Posse in 2 Abtheilungen, v. Gardel. (Hr. und Madame Anatole tanzten in diesen Ballet die Partieen des Demarsept und der Euphrosine.)

Am 28. Der kurze Roman, oder die seltsame Wette, Lustspiel in 1 Aufzug, v. Hasenclever. Hierauf auf Begehren:

Das Findelkind, Schauspiel in 5 Abth., von Friedr. Aloys Grafen v. Brühl.

Am 29. Maske für Maske, Lustspiel in drei Abtheil., von J. F. Jünger. Hierauf:

Die Lustbarkeiten im Wirthsgarten, komisches Ballet vom Königl. Balletmeist. Hrn. Lauchery. Die Musik ist von Pet. Winter.

Am 30. Torquato Tasso, Schauspiel in fünf Abtheil. von Göthe.

Am 31. Johanna von Montfaukon, Schausp. in 5 Abtheil. von Kotzebue.

Von diesem Wochenblatt wird jeden Sonnabend Vormittag Ein Bogen erscheinen und hier in Berlin in der Expedizion des Wochenblatts, Poststraße Nr. 27. ausgegeben werden. Der Preis eines einzelnen Stücks ist zwei Groschen Courant, der Abonnements-Preis für ein Vierteljahr ist hier achtzehn Groschen Courant. Für Auswärtige ist der Preis des halben Jahrganges vom Julius bis December zwei Thaler, wofür es durch jede gute Buchhandlung zu bekommen ist.

Digitized by Google

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 055305997

Digitized by Google